Anachronistische Elemente in der deutschen Baukunst aus der Zeit von ca. 1650 bis ca. 1680

INAUGURAL-DISSERTATION

zur Erlangung der Doktorwürde

genehmigt von der

Philosophischen Fakultät

der

Johann Wolfgang Goethe-Universität

zu Frankfurt am Main

vorgelegt von

Elisabeth Reiff

aus Köln

Emsdetten (Westf.)

Dissertations-Druckerei Heinr. & J. Lechte

1 9 3 7

Anachronistische Elemente in der deutschen Baukunst aus der Zeit von ca. 1650 bis ca. 1680

INAUGURAL-DISSERTATION

zur Erlangung der Doktorwürde

genehmigt von der

Philosophischen Fakultät

der

Johann Wolfgang Goethe-Universität

zu Frankfurt am Main

vorgelegt von

Elisabeth Reiff

aus Köln

Emsdetten (Westf.)

Dissertations-Druckerei Heinr. & J. Lechte

1 9 3 7

Referenten: Professor Dr. A. E. Brinckmann
Professor Dr. E. Langlotz.

Tag der mündlichen Prüfung: 16. Dezember 1936.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhaltsverzeichnis.

Seite:

Einleitung. 1

I. Die Formulierung des Problems an Beispielen der Skulptur. 2

II. Die Baukunst.

1. Kirchliche Bauten. 10

A) Beispiele. 10

B) Untersuchung von Baugliedern. . . . 30

a) Stützformen. 30

b) Wölbungsformen. 33

c) Fensterformen. 34

d) Portalformen. 36

C) Untersuchung des Baugedankens. . . 38

a) Grundriß. 38

b) Aufriß. 39

c) Raumwirkung. 40

2. Profanbauten. 41

III. Die Formulierung des Gesetzes. 44

IV. Anmerkungen. 47

V. Literaturverzeichnis. 50

VI. Verzeichnis der Abbildungen. 53

Wie eine Sturmflut war der Dreißigjährige Krieg über Deutschland hinweggegangen, allerwärts Zerstörung und Elend hinterlassend. Als endlich wieder Friede wurde, war das deutsche Reich nur mehr ein Schatten seiner früheren Pracht, der Wohlstand der Bevölkerung geschwunden, alle geistige Kultur auf einen erschreckenden Tiefstand herabgesunken. Nur noch in wenigen entlegenen, vom Krieg verschont gebliebenen Landstrichen lebte die Kunst weiter. Während in den Nachbarländern, den Niederlanden, Italien und Frankreich der Barock sich zu immer großartigeren Leistungen steigerte, war in Deutschland unter der Einwirkung des vernichtenden Krieges die Entwicklung abgerissen, die Tradition unterbrochen.

Nur allmählich löste sich die Todesstarre der Vernichtung, langsam wich die Betäubung, begann auch das künstlerische Interesse sich wieder zu regen. Nur zaghaft zunächst und in bescheidener Weise. Meist waren es heimische Künstler, oft nur einfache Handwerker, denen künstlerische Aufgaben zufielen. Die Ergebnisse sind denn auch äußerlich meist recht geringfügig, jedoch entspringen sie einem ganz bewußten Willen zu neuem künstlerischen Schaffen und sind aus diesem Grunde hoch bedeutsam.

Wie das Neuaufleben der deutschen Kunst vor sich gegangen ist, ob es sich um eine einfache Wiederaufnahme der durch den Krieg unterbrochenen Kunstentwicklung gehandelt hat, oder ob mehrfache und verschiedenartige Kräfte zusammengewirkt haben, wollen die nachfolgenden Ausführungen klarstellen. Vor allem soll untersucht werden, ob dabei künstlerische Elemente festzustellen sind, deren Quellen nicht mehr in einen zeitlichen Zusammenhang mit der neuen Kunstepoche gebracht werden können, die also als anachronistische bezeichnet werden müssen.

Das Problem wird einleitend durch Untersuchung der Skulptur herausgearbeitet und sodann in Bezug auf die Baukunst durchgeführt werden.

Die Formulierung des Problems an Beispielen der Skulptur.

Als erstes soll ein Grabmal im Nordchor des Domes zu Regensburg behandelt werden, das Denkmal für den Bischof Johann Georg Graf von Herberstein. Es ist nach dem Tode des Bischofs im Jahre 1663[1] von einem bisher unbekannten Künstler gearbeitet worden. — Der schmucklose, stark architektonisch empfundene Rahmen aus rotem Marmor umschließt ein rechteckiges Kalksteinrelief. Auf ihm findet man eines der nur selten[2] von der bildenden Kunst behandelten Wunder Christi dargestellt: „Die Speisung der Fünftausend".

> Sie sprachen „Wir haben nichts hier denn fünf Brote und zween Fische". Und er antwortete „Bringt mir sie her". Und er ließ das Volk sich lagern auf das Gras und nahm die fünf Brote und die zwei Fische, sah auf gen Himmel, dankte und brach und gab die Brote den Jüngern und die Jünger gaben sie dem Volke. (Math. XIV, 17. ff.).

Der Künstler hält sich streng an den Text der Heiligen Schrift. — Rechts im Vordergrund, ein Drittel des gesamten Reliefs einnehmend, sehen wir die bewegte, stark plastisch herausgearbeitete Hauptgruppe, Christus und Jünger. Der Herr ist auf der Bodenerhöhung am Rande eines Laubhaines niedergesessen. Ihm führt Paulus einen kleinen Knaben zu, der in seinen Armen einen Korb mit Brot trägt, damit der Meister selber sehe, was außer den beiden Fischen zu seinen Füßen als Speisung für die vieltausendköpfige Menge vorhanden sei. Petrus, der Zweifler, weist mit der Linken auf den Korb, mit der Rechten auf das Volk in der Ferne und wendet sich in lebhafter Rede Christus zu. Ein dritter Apostel schaut neugierig gespannt über die Schultern der beiden vor ihm stehenden. Der Vierte verfolgt mit gelassener Anteilnahme den Vorgang. Seitlich neben dieser Hauptgruppe, etwas zurück, haben sich Frauen mit kleinen, nackten Kindern niedergelassen. Apostel sind zu ihnen getreten, teilen Brot und Fisch unter sie aus. Dahinter öffnet sich das Relief, führt stufenweise in die Tiefe bis hin zu den Türmen und Toren einer fernen Stadt. Im Mittel- und Hintergrund hat sich die Volksmenge auf dem Grase gelagert und die Jünger reichen ihr Speisung.

Sehr sorgsam wurden in diesem Relief mehrere, den verschiedensten Kunstkreisen entstammende Stilelemente zusammengetragen und zu einem einheitlichen Ganzen verschmolzen.

Niederländisch ist die Begrenzung der Tafel durch ein schmales Leistchen, die Bearbeitung der Reliefläche: am Rande leicht gehöht und dann schräg in die Tiefe gehend[3]. Niederländisch ist weiterhin der Reliefaufbau, die ganz gleichmäßige Tiefenstaffelung über verschiedene Volksgruppen hinweg zum abschließenden Hintergrund. — Hier hat die Phantasie des Künstlers nicht ausgereicht, um Neues zu ersinnen. So begnügt er sich damit, die Mittelgrundszene noch einmal zu wiederholen. — Durch dicht nebeneinanderstehende Köpfe wird die schier unübersehbare Volksmenge dargestellt (Pieter Aertsen[4]). Gleichmäßig ist die Behandlung des Baumschlages. Naturalistisch springen gegabelte Äste aus knorrigen, alten Stämmen hervor. An weiches Gefieder erinnert die wunderliche Behandlung des Blattwerkes (C. Floris[5]). Kleine Steine, Blumen und breitblättrige Kräuter sind auf den Rasengrund hingestreut (A. de Vries).

Italienisches Kompositionsgefühl spricht sich in dem kubisch festen Bau der Hauptgruppe aus. In der Gestalt Christi klingt eine Flächenbewegung auf, gleitet dann über die Köpfe der Apostel hin und läuft endlich, die Kurve schließend, im rechten Arm des brottragenden Knaben aus. Mächtig, wie im Sturmwind, bläht sich der Mantel Pauli, leise verrinnt das über den Sitz hinabgeglittene Gewand Christi am Boden (Raffaello). Weiter — glaubt man nicht, es habe dem Meister eine der zahlreichen Madonnendarstellungen des Raffaello vorgeschwebt, als er auf seinem Relief ganz links in der Frauengruppe die junge Mutter mit dem fest an sie geschmiegten, kleinen nackten Puttenkind gab?

Neben diesen niederländischen und italienischen Einflüssen finden wir auch eine sehr deutliche Anlehnung an deutsche Vorbilder des ausgehenden XV. und beginnenden XVI. Jahrhunderts. Über ganz Deutschland verbreitete Stiche und Holzschnitte Albrecht Dürers haben auf die kleinteilige, teils kaligraphisch harte, teils weich rieselnde Detailbehandlung der Gewänder eingewirkt. — Die Köpfe der Jünger zeigen in ihrer Behandlung eine starke Einheitlichkeit, nur durch leise Abwandlungen sind die einzelnen Persönlichkeiten hervorgehoben. Der breitschädelige, schwere Petrus mit gestutztem Bart und charakteristischem Stirnlöckchen. Paulus, der auch geistig beweglicher in die Handlung eingreift, das Kind heranführt. Die Vorbilder zu diesen Apostelköpfen finden wir am Sebaldusgrab des Peter Vischer und seiner Söhne in Nürnberg (1508—1519)[6].

Abschließend läßt sich sagen: Das Herbersteinrelief geht auf niederländische, italienische und deutsche Vorbilder frü-

herer Kunstepochen zurück. Das Werk ist jedoch nicht modern, d. h. es entspricht nicht der künstlerischen Entwicklungsstufe der anderen Länder. — In Italien arbeitete etwa um die gleiche Zeit ein Ercole Ferrata seine Reliefs für S. Agnese Piazza Navona in Rom.

Unser erstes Beispiel zeigt also schon, daß durch den Dreißigjährigen Krieg die natürliche Weiterentwicklung der deutschen Kunst unterbrochen worden ist, daß bei der Wiederaufnahme der Kunstbetätigung nicht einfach an der Abbruchstelle angeknüpft sondern auf Vorbilder vorhergegangener Kunstepochen zurückgegriffen wurde.

Ein künstlerisch weniger bedeutendes Werk finden wir unter den Grabmälern an den Südpfeilern des Domes zu Mainz. Dort ließen die Erben des im Jahre 1678 gestorbenen, in der Laurentiuskapelle bestatteten Kurfürsten Damian Hartard v. d. Leyen, dem Bischof ein Grabmal errichten, dessen Schöpfer der Mainzer Bildhauer Arnold Harnisch ist. Zum ersten Male nach Beendigung des Dreißigjährigen Krieges handelte es sich hier in Mainz darum, ein Bischofsgrabmal zu schaffen. Es war natürlich, daß sich der noch junge Künstler unter den anderen Grabmälern des Domes nach einem geeigneten Vorbild umsah. Als ein solches Vorbild fand sich das Denkmal für Wolfgang v. Dalberg (1606 von Hans Junkher[7]). — Der Kurfürst steht in einer halbrunden Nische, die flankiert ist von schlanken Säulen vor Pilastern. Sie stehen auf hohem Sockel und sind durch gleichfalls hohe, eingeschobene Friesplatten in die Vertikale gesteigert. Zu beiden Seiten schließen sich wappengeschmückte Leisten an, auf Konsolen ruhend, mit Cherubköpfen gekrönt. Über dem Gesims wächst der Giebelaufsatz immer höher und höher empor. Auf den vorgekröpften Ecken einer Wappenbank stehen Bischöfe, Engel sitzen auf Gebälkstücken und halten ein großes Wappen. Hinter diesem Aufbau eine Inschrifttafel, schließlich als letzte Bekrönung drei posauneblasende Engel. Das gab Hans Junkher zu Beginn des Jahrhunderts.

Als 71 Jahre später Harnisch an die Lösung der gleichen Aufgabe geht, übernimmt er vom Dalbergdenkmal den äußeren Aufbau[8]. An die Stelle des vielteilig Grenzenlosen tritt jetzt das Klare, Ruhige, Breite; es war nicht mehr die Zeit für ein solches aufgelöstes Vielerlei. — Der Sockel des Grabmals ruht auf sarkophagartigem Unterbau, in den die leicht nach vorn geneigte Inschriftplatte eingelassen ist. Seitlich rahmende Konsolen mit Masken, die die Basis der beiden kräftigen Säulen tragen, zwischen denen sich eine flache Nische mit der Figur des Verstorbenen befindet. Die Wappen sitzen nicht mehr, wie beim Dalbergdenkmal, außerhalb der Säulen. Sie sind vielmehr auf der Nischenrahmung ange-

bracht, die nur im segmentartigen, oberen Abschluß klar durchgeführt ist. Zwei Putti mit Sanduhr lagern hier, schauen trauernd zum Bischof hinab. Auf würfelartigem Friesstück setzt zu beiden Seiten der gebrochene Giebel an. Er trägt in seinem mittleren Feld das Wappen des Verstorbenen als Kurfürst von Mainz und Bischof von Worms. Auf dem Giebelrand selber noch einmal drei trauernde Putti. In ihrer Behandlung unterscheiden sie sich merklich von den beiden anderen. Sie haben breite, fast quadratische Köpfe, derbe Gesichtszüge, dickes lockiges Haar, während jene schlanke Köpfchen, flach anliegendes Haar und eine feine Durchbildung der kleinen Körper zeigen. — Die beiden Gruppen entstammen wohl kaum den gleichen künstlerischen Vorstellungskreisen. — Der Verstorbene steht frontal auf einem ganz schlichten, durch Gesimse profilierten Sockel. Seine breite, fast bewegungslose Gestalt, nur der linke Fuß wird leicht vorgesetzt, greift über die Nische hinaus. In der Art wie ihm Pallium, Stab und Buch in die Hand gegeben sind, finden sich Beziehungen zum Grabmal des Albrecht von Brandenburg (gest. 1545)[9]. Das Gesicht des v. d. Leyen zeigt ein Bemühen des Künstlers, auf die Individualität des Verstorbenen zurückzugehen. Die Mittel, mit denen dies versucht ist, entsprechen jedoch nicht höchster Qualität. So verrät die symmetrisch und linear gegebene Behandlung der Haare und Augenbrauen den noch in den Anfängen stehenden, befangenen Künstler.

Auch hier stellen wir also wieder Elemente einer früheren Epoche, ein Zurückgreifen auf das Dalbergdenkmal und das noch frühere Grabmal des Albrecht von Brandenburg fest. Daneben zeigt sich Flämisches in den Putten des Giebels und der Gestalt des Bischofs[10].

Wie unsicher die Kunst damals war und wie sie dann manchmal doch Anschluß an den allgemeinen Zeitstrom fand, lassen die Werke des Würzburger Bildhauers Johann Philipp Preiß erkennen. Er hat wahrscheinlich eine Zeitlang in der Forchtenberger Werkstatt des Michael Kern gearbeitet, der zur Ausführung seiner zahlreichen Aufträge stets mehrere Gesellen beschäftigte. 1640 heiratete Preiß als fürstbischöflich Würzburger Bildhauer eine Tochter des Kern[11]. 1646 hielt er sich für kurze Zeit in Köln auf[12], 1652 kauft er sich dann zu Würzburg ein Haus und wird dort ansässig.

1669 errichtete das Würzburger Domkapitel dem im Jahre 1631 kurz vor dem Einzug der Schweden gestorbenen Bischof Philipp Adolf von Ehrenberg ein Grabmal im Dom. Der Gesamtentwurf und die Ausführung des Alabasterfigurenschmuckes stammt von Preiß, den architektonischen Rahmen hat ein Meister Heinrich nach seinen Anweisungen gearbeitet[13].

Das Hauptgeschoß des Grabmals baut sich auf einem sarkophagartigen Sockel auf. Vor flacher, kräftig ausgebildeter Muschelnische kniet zwischen zwei Säulen der Bischof betend vor einem Kruzifix. Darüber stehen auf vorgekröpften Gebälkstücken zwei Putti, die das bischöfliche Wappen halten. Den oberen Abschluß des Ganzen bildet eine Art Bedachung.

Auf den Kanten der Grundfläche sitzen zwei klagende Putti mit Mitra und Herzogshut. Im Ausdrucksmäßigen zeigen sie eine ähnliche Grundhaltung wie der Markus von Michael Kern am Kanzelfuß des Domes zu Würzburg (1603). Die kniende Gestalt des Ehrenberg bildet mit der Wucht ihrer Erscheinung den Mittel- und Hauptpunkt des ganzen Denkmals. Das Gesicht zeigt zwar individuelle Züge: die tief eingefallenen Partien um die Augen, die stark hervortretenden Wangenknochen, die Haar- und Barttracht. Trotzdem kommt Preiß nicht über eine gewisse allgemeine Auffassung hinaus, wie sie sich auch bei den in der künstlerischen Qualität recht unterschiedlichen Werken des Michael Kern findet (Tumba für den Grafen Ludwig II. von Löwenstein (1614—1616) in der Stadtkirche zu Wertheim).

Das Motiv der ins Profil gerückten rundplastischen Kniefigur vor architektonischem Hintergrund ist in seinem Ursprung niederländisch (Floris, Wandgrab des Herzogs Albrecht im Dom zu Königsberg (Vollendet 1572) — Zobeldenkmal in der Franziskanerkirche zu Würzburg), es hat sich jedoch sehr bald auch in Deutschland eingebürgert. Die einfache, in ihren einzelnen Teilen klar abgesetzte, plastisch wirksame Architektur des Rahmens zeigt, daß P. Preiß auch italienische Grabdenkmäler sehr wohl gekannt haben muß.

In diesem ersten bedeutenden Werk des Künstlers wird ein dreifaches deutlich: das Zurückgreifen auf ein niederländisches Motiv, die Fortführung Kernscher Stiltradition, der Anschluß an Italienisches.

Eine weit selbständigere, individuellere Lösung versucht Preiß beim Epitaph für Faust v. Stromberg (um 1681), ebenfalls im Dom zu Würzburg[14]. Fast frontal ist die Haltung des als Dreiviertelfigur in ovalem Rahmen Dargestellten. Besondere Sorgfalt verwendet der Künstler auf die Durchbildung des ausdrucksvollen Kopfes, vor allem jedoch der Hände. Überaus fein modelliert legen sie sich eng an den nur wenig plastisch wirksamen Körper an (Ähnliches haben wir in der Würzburger Plastik schon um 1500, Riemenschneider).

Die Rahmung des Ovales besteht aus zwei schweren Lorbeerbogen, die mit glatten Ringen zusammengenommen sind. In gleicher Weise gerahmte Medaillons mit Imperatorenköpfen finden sich an der Brüstung des Löwenhofes im Rathaus zu Köln[15]. 1541 sind diese von dem Steinmetzen Lau-

renz von Kronenberg „up antix" gefertigt worden[16]. — Da ein Aufenthalt des Preiß in Köln gesichert ist, kann angenommen werden, daß er die Rahmenlösung seines Epitaphes von dort übernommen hat. Der übrige Schmuck, die Fruchtgehänge, Symbole des Todes, das von einem schweren Tuche umflatterte Wappen, die Muschelschalen auf den beiden Ecken, entstammen dem Formenschatz des italienischen Barock.

Frühwerke des Meisters sind die vier derb drolligen Engelsköpfchen an den Pfeilern der Orgelempore von St. Burkard in Würzburg (1655)[17]. Aus ihnen spricht die Vertrautheit des Künstlers auch mit den Werken des deutschen Frühbarock.

So zeigt sich uns Johann Philipp Preiß, der drei Jahrzehnte lang bedeutendste Bildhauer zu Würzburg als eine Künstlerpersönlichkeit, die in ihrem Schaffen aufs stärkste die Bestrebungen ihrer Zeit widerspiegelt. Was ihn von den meisten seiner Zeitgenossen unterscheidet, ist die Tatsache, daß er, der aus fränkischer Werkstatttradition hervorgegangen war, sich der allgemeinen Kunstentwicklung nicht verschlossen und dabei doch die Kraft besessen hat, einen eigenen Stil auszubilden.

Bei einer Restauration der Würzburger Marienkapelle im Jahre 1667 wurden die zahlreichen Holzskulpturen an den Langhauspfeilern und Diensten des Chores erneuert[18]. Sie sind in der Werkstatt des Claus Meyer gearbeitet und für unsere Untersuchungen deshalb wichtig, weil sie veranschaulichen, wie selbst innerhalb einer Werkstatt die verschiedensten Stilrichtungen aufgegriffen werden. Man kann deutlich drei verschiedene Gruppen unterscheiden, die erste — das ist die zahlenmäßig größte — läßt in ihrer Art der Gewandbehandlung ein Zurückgreifen auf gotische Vorbilder erkennen. Die zweite Gruppe begnügt sich mit der Wiederholung und Verflachung Preiß'schen Stiles, während eine dritte Gruppe die manieristische Längsstreckung der Figuren bis zum Grotesken steigert.

Durch höhere künstlerische Qualität zeichnet sich lediglich der Salvator Mundi neben dem Hauptaltar der Marienkapelle aus. In Aufbau und Faltengebung wiederholt er das, was wir schon früher bei Preiß gesehen haben. Er ist das Werk eines auswärtigen Künstlers, des Meisters von Künzelsheimb[19].

Ähnliche Erscheinungen wie im Süden finden wir auch im Norden Deutschlands.

In der Pauluskirche zu Osnabrück hängt dicht unter dem Boden der Empore das kleine Henselerepitaph (1666)[20]. Es ist nur ein bescheidenes Kunstwerk, aber trotzdem für unsere

Untersuchungen wichtig; denn in keinem der bisher besprochenen Bildwerke wurde das unsichere Suchen einer langsam wiederauflebenden Kunst so klar wie hier.

In der Mittelgruppe der klagenden Maria, auf deren Knien der tote Sohn ruht und der sich Apostel und Engel zugesellen, ist das alte deutsche Motiv des Vesperbildes aufgenommen und erweitert. Die hohen schlanken Gestalten mit kleinen Köpfen lassen an ähnliche Erscheinungen des italienischen Manierismus denken. — Er könnte dem Künstler durch Arbeiten des Gerhard Gröninger (1582—1652), der hauptsächlich im Bistum Münster tätig gewesen ist, vermittelt worden sein. — Einen Gegensatz zur leichten, bewegten Mittelgruppe bilden die beiden kurzen, gedrungenen, bäurisch-derben Seitenfiguren, ein Heiliger mit Buch, Helm und Lanze und die Madonna mit dem Kind. Sie stehen auf Konsolen vor flachen Muschelnischen. Auf dem Sockel des Epitaphs ist der Verstorbene selber dargestellt. Er ruht, ein Kissen unter dem Kopf, mit gefalteten Händen auf seinem Lager, das wie eine mittelalterliche Grabplatte in das Epitaph eingefügt ist.

1682 stiftete Ferdinand von Fürstenberg die Ausstattung der Klosterkirche Corvey an der Weser. Neben üppigen Barockformen des Gestühls finden wir im Skulpturenschmuck der Altäre auch einige gotische Elemente, so bei dem Kaiser neben dem Hauptaltar in der Bildung von Augen und Nase, vor allem aber im knittrigen Faltengewirre des Mantels.

Am Hochaltar der Kirche St. Sylvester zu Quakenbrück stehen zwei überlebensgroße Holzskulpturen, durch Schlüssel und Schwert als die Apostel Petrus und Paulus gekennzeichnet. Ihr Schöpfer ist nicht bekannt, wohl aber das Entstehungsjahr 1662[21]. Auch hier zeigt sich gleiches wie in der Gestalt des Kaisers zu Corvey, jedoch noch ausgeprägter. Der schwingende Rhythmus der Bewegung, die Dynamik der Faltengebung, das Vergeistigte des Ausdruckes spiegeln unverkennbar ein lebendiges, gotisches Empfinden wider.

Hiermit soll die einleitende Behandlung der Skulptur beschlossen werden; als bisheriges Ergebnis sei noch einmal wiederholt: Wir finden in der deutschen Skulptur des zu untersuchenden Zeitraumes nebeneinander ureingewurzelte deutsche, gotische Elemente (Quakenbrück — Osnabrück — Corvey — Würzburg, Marienkapelle), niederländische Elemente des XV. und XVI. Jahrhunderts (Mainz — Regensburg — Würzburg, Ehrenbergdenkmal) und schließlich italienische Elemente aus dem XV. und XVI. Jahrhundert (Regensburg — Würzburg — Osnabrück). Die Zeitspanne zwi-

schen den besprochenen Bildwerken und ihren Vorbildern ist so groß, daß man nicht mehr von schulmäßigem Zusammenhang, von dem Fortführen einer Tradition sprechen kann. Es handelt sich vielmehr um ein Wiederaufleben weiter zurückliegender Stilgedanken, um anachronistische Elemente.

Aufgabe der nachfolgenden Untersuchungen soll es sein festzustellen, ob sich eine parallele Bewegung auch in der gleichzeitigen Architektur aufzeigen läßt und welchen Verlauf sie dort nimmt.

Die Baukunst.

Kirchliche Bauten.

Vor der systematischen Untersuchung der Kirchenbauten soll eine kurze Beschreibung der einzelnen Bauwerke und ihrer Entstehungsgeschichte gegeben werden. — Die vorliegende Arbeit bringt nur eine Auswahl[22] der in Frage kommenden Kirchen Deutschlands und zwar beschränkt sie sich auf Westfalen mit Hannover, das Rheinland, Franken und Oberbayern als die für unsere Untersuchungen wichtigsten Gebiete.

Besonders schwerwiegend waren die Folgen des unheilvollen Krieges für die deutsche Baukunst. Bis in die 60er Jahre des XVII. Jahrhunderts hinein ruhte fast jede Bautätigkeit, um dann erst durch die tatkräftige Anregung mächtiger Fürstbischöfe, besonders in Westfalen, wieder aufzuleben. Einheimische geschulte Architekten gab es nur noch vereinzelt in dem verelendeten Deutschland (Hülse, Heßler). Oft fehlte es bei der Ausführung größerer Bauten selbst an einer genügenden Zahl einfacher Handwerker, man zog sie aus dem Auslande, aus Italien, Tirol und den Niederlanden heran. Galt es eine der in damaliger Zeit zahlreich entstandenen anspruchslosen Dorfkirchen zu errichten, so wurde auch zuweilen ein einheimischer Maurermeister zum Architekten. Er schloß sich dann, was durchaus verständlich ist, an bedeutsame ihm vertraute Vorbilder seines doch immerhin beschränkten Wirkungskreises an. Schloß sich umso lieber an diese an, als sie für ihn konstruktive und formale Alleingültigkeit besaßen. Aus einer solchen Tatsache heraus läßt sich zum Teil wenigstens die starke Bewahrung gotischer Formelemente gerade in Nordwestdeutschland erklären. Bezeichnend für diese Epoche der deutschen Kirchenbaukunst wird jedoch ganz allgemein — ähnlich wie in der Skulptur — eine gewisse Uneinheitlichkeit sein, mit der anachronistische Elemente verwertet werden.

Beispiele.

Nun zur Beschreibung der einzelnen Kirchenbauten:

In Hannover errichtete ein Steinmetz Adrian Siemerding im Jahre 1655 an der Südseite der Kreuzkirche die Duvesche Grabkapelle. Der kleine, im Grundriß nicht ganz winkelrechte

Sandsteinbau über der Familiengruft der Duve ist in den Zwischenraum zwischen den Strebepfeilern eingebaut.

Das Äußere ist in einer Blendarchitektur von flachen Pilastern gegeben, die auf hohem Sockel ruhend ein korinthisches Gebälk tragen. Zwischen ihnen perspektivische Muschelnischen, darüber Rundfenster. Die Mitte der Hauptfront nimmt eine Rundbogentür ein. Der Schlußstein des Portalbogens und die Pilasterkapitäle sind als geflügelte Engelsköpfe gebildet. An den beiden freistehenden Seiten sind dem festen Sockel des Unterbaues Giebel von verschnörkelten Umrissen aufgelegt. Sie enthalten jedesmal ein querovales Inschriftenmedaillon, das mit schwerem Lorbeer eingefaßt und von lebendigem Knorpelwerk umgeben ist. Die Bekrönung bildet auch hier ein geflügelter Engelskopf. Er trägt den kleinen in Flammenornament aufgelösten Obelisken. Das Kupferdach hat die Form einer unregelmäßigen achtseitigen Pyramide und läuft in hoher Spitze mit Knauf aus. Auf dem Gebälk der Schmalseite hat der Meister sein Monogramm M. A. S. mit Zunftzeichen, Richtscheit und Kelle angebracht.

In diesem kleinen Bau sind Stilelemente der Renaissance bis in die Mitte des XVII. Jahrhunderts hinein bewahrt: Bildung der rhythmisierenden Pilaster, des horizontalen Gebälkes, der gliedernden Gesimse. Die Nischen sind nicht mehr, wie es eigentlich ihrem Sinn entspricht, schattende Höhlungen im Baukörper; nur 10 cm tief und zudem noch mit flacher Schrift ausgesetzt, sollen sie lediglich die Oberfläche des Baues beleben. — Frühbarock hingegen ist das Ornamentwerk der beiden Giebel.

Der Kapellenraum wird durch ein Kreuzrippengewölbe, auf Konsolen ruhend, geschlossen. Die Wölbeflächen zeigen noch Spuren einer früheren Bemalung.

Die kleine Pauluskirche zu Osnabrück (Abb. 1), nördlich neben dem Dom gelegen, wurde 1685 von den Jesuiten in kurzer Bauzeit errichtet. Da sie in Grundriß und Aufriß Zusammenhänge mit den früheren westfälischen Bauten zeigt, habe ich sie trotz ihrer verhältnismäßig späten Entstehungszeit in meine Arbeit aufgenommen[23].

Das Langhaus hat drei, fast gleich hohe Schiffe. Zwischen diesen liegen vier halbkreisförmige Scheidbogen, auf hohen kräftigen Säulen ruhend, denen an der Ost- und Westwand gleichartige Halbsäulen entsprechen. Ohne Unterbrechung durch einen Triumphbogen schließt sich der rechteckige, gerade geschlossene Chor an das vierjochige Mittelschiff an. Seitenschiffe und westliches Mittelschiff haben in Dreiviertelsäulenhöhe eingebaute Emporen. Sie ruhen auf Balken, die zwischen Schiffsäulen und Außenwände eingefügt sind. Alle Teile der Kirche sind mit einer Flachdecke versehen. Die

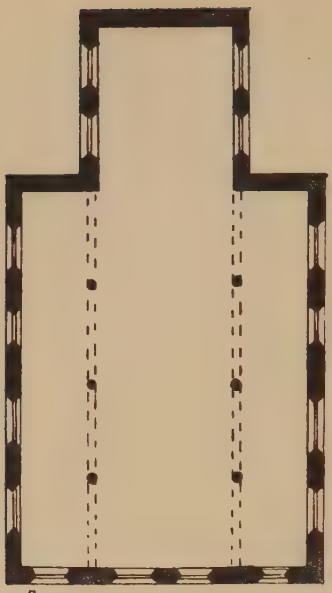


Abb. 1. Osnabrück, Pauluskirche

Decke des Mittelschiffes, des Chores und der Emporen sowie die Wände des Langhauses wurden 1685/86 von dem Laienbruder Wilhelm Kolster (geb. 1634 im Haag) mit Malereien geschmückt. Es hat sich leider nichts von ihnen erhalten. Die heutige unschöne Ausmalung stammt aus neuerer Zeit.

Das Äußere der Pauluskirche ist beinahe noch bescheidener, als das in seiner Schlichtheit doch eindrucksvolle Innere. — Im ersten Joche der Seitenschiffe liegen niedere Türen. Die Fassade ist stark in die Breite entwickelt und nimmt in ihrer horizontalen Gliederung keine Rücksicht auf die innere Schiffsteilung. Einen verhältnismäßig großen Teil der Fassade nimmt die mittlere Spitzbogennische ein, die an der Kante ihrer Leibung mit spätgotischer Profilierung versehen ist. Sie enthält eine Kreuzigungsgruppe aus dem Beginn des XVI. Jahrhunderts. Nische und Schmuck stammen von einem alten abgebrochenen Bau der an derselben Stelle gestanden hat. Untergeschoß und Giebel scheidet ein schweres Gesims, es ist in der Mitte von dem oberen Fassadenfenster durchbrochen und trägt an den Ecken Kugelaufsätze. Weitere Gesimse teilen den aufsteigenden Giebel in drei Felder. — Der niedere, hinter dem Chor liegende Turm kommt fast garnicht zur Geltung.

Besonders reiches Material für unsere Forschung bietet das Bistum Paderborn. Mit der Wahl des Domherrn Ferdinand von Fürstenberg[24] zum Fürstbischof (1661) beginnt für dieses Bistum eine neue Blütezeit kirchlicher Baukunst. Der überaus kluge, vielseitig gebildete, weit gereiste Kirchenfürst

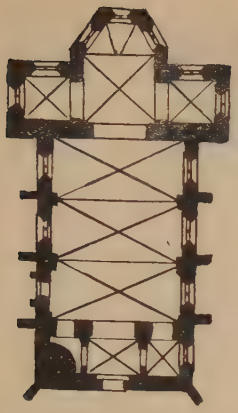


Abb. 2a. Neuhaus

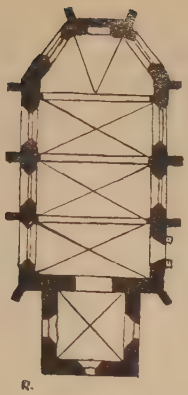


Abb. 2b. Wünnenberg

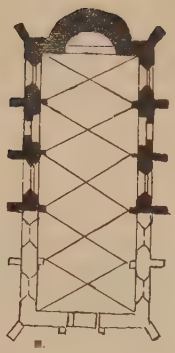


Abb. 2c. Altenbeken

unterstützte bereitwillig die Bautätigkeit der geistlichen Orden seines Bistums. Eine große Zahl in Kriegsläuften zerstörter und niedergebrannter kleiner Landkirchen baute er aus eigenen Mittel wieder auf. — Alle diese Dorfkirchen zeigen eine gewisse Ähnlichkeit in der Grundrißdisposition. Den Namen des ausführenden Architekten konnte ich in keinem Falle archivalisch feststellen. Als Beleg für die Datierung der Bauten müssen in der Hauptsache die stets sehr ausführlichen Portalinschriften herangezogen werden.

So ließ Ferdinand 1666 die kleine Kirche zu Neuhaus (Abb. 2a) in nächster Nähe von Paderborn errichten. Sie hat ein Schiff mit drei Jochen. Der eingezogene Chor besteht aus einem Joch und 3/6 Schluß. Im Westen liegt der Turm mit seitlichen Anbauten. Das Langhaus hat Strebepfeiler, die Fenster zeigen gotisches Maßwerk.

Zeitlich folgt die Kirche von Wünnenberg (Abb. 2b). Bei einem Brande im Jahre 1657, dem ein großer Teil des Ortes zum Opfer fiel, wurde auch die alte Kirche bis auf die Grundmauern zerstört. Im folgenden Jahre schon ließ der Fürstbischof zu Ehren des hl. Antonius von Padua eine neue Kirche erbauen[25]. Auch hier wieder ein einschiffiges, dreijochiges Langhaus mit verschmolzenem Chor, der aus drei Seiten eines Achteckes gebildet ist. Kreuzgradgewölbe, zwischen korbbogenartigen, auf flachen Wandpilastern auflaufenden Quergurten eingespannt, überdecken das Innere. Chor und Langhaus haben Strebepfeiler. Der Turm mit schön geschwungener Haube ist im Westen angebaut.

Als dritte noch erhaltene Dorfkirche der Fürstenbergschen Bauepoche führe ich Altenbeken (Abb. 2c) an. Ein wirklich allereinfachster Bau, einschiffig, dreijochig, mit halbrunder

Apsis. Die Einwölbung besteht aus Kreuzgradgewölben. Sie steigen von Wandpilastern auf. An den Längswänden Strebepfeiler, im Osten ein niederer Turm. Das Portal weist in seiner Inschrift die Jahreszahl 1669 auf[26].

Die Kirche von Beverungen wurde gleichfalls mit Unterstützung Ferdinands errichtet (1682). Sie zeigt das übliche Schema.

In Paderborn selber erbaute der Fürstbischof den Franziskanern eine Kirche (1668—1671)[27], die als einzige jener Zeit frei von gotischen Elementen ist. Hier kommt der Wille des von italienischer Architektur begeisterten Bauherrn ein einziges Mal klar zum Ausdruck. — „Sie verwendet das einfache italienische Schema der dreiteiligen, in zwei Geschossen sich aufbauenden Giebelwand. Nur daß allen Gliedern jene schwere, lastende Wuchtigkeit verliehen ist, wie sie die dem Hochbarock zustrebende Entwicklungsphase kennzeichnet" (Wackernagel). Fürstenberg hatte eigens zum Bau dieser Kirche italienische Architekten an seinen Hof gezogen[28].

Auch die Kapuziner unterstützte der baulustige Fürstbischof beim Wiederaufbau ihrer niedergebrannten Kirche (Neubau zwischen 1675 und 1683). Durch spätere Umbauten wurde sie jedoch so grundlegend verändert, daß sie für meine Untersuchungen nicht mehr in Frage kommt. Einzig das Westportal ist noch in seinem ursprünglichen Zustande erhalten und wird bei der Untersuchung der Portalformen behandelt werden.

Das weitaus bedeutendste aller fürstenbergschen Bauwerke jedoch wurde kurz vor dem Tode Ferdinands begonnen, es ist die Jesuitenkirche zu Paderborn (Abb. 3 b). 1681 gelobte Fürstbischof Ferdinand von Fürstenberg zum Dank für wunderbare Genesung aus schwerer Krankheit, dem Paderborner Jesuitenkolleg eine Kirche zu Ehren des hl. Franz Xaver zu erbauen. In seinem Auftrage wenden sich die Patres nach Würzburg, berufen den dort tätigen Antonio Petrini nach Paderborn. Petrini kommt, liefert verschiedene Pläne[29] und erhält dafür ein angemessenes Honorar. Bei seiner Abreise verspricht er in zwei Monaten mit dem Bau zu beginnen, inzwischen sollen die Baumaterialien beschafft werden. Allein die Jesuiten waren mit Petrinis Plänen nicht einverstanden. Den Zielen des Ordens, Volkskirchen zu schaffen, widersprach der etwas frostige, nüchterne Bau, wie ihn der oberitalienische Architekt entworfen hatte. Er mußte notwendig ein Fremdkörper in dem mit der Gotik noch so stark verbundenen Lande Westfalen bleiben. So verhinderten die Jesuiten die Ausführung, sie verstanden es sehr klug, dem Fürstbischof die Meinung beizubringen, daß die Petrinischen Pläne zu

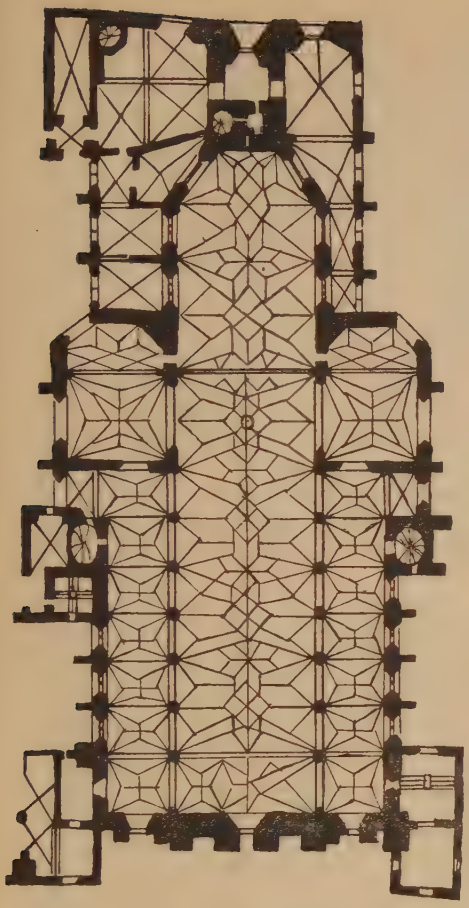


Abb. 3a. Köln, Jesuitenkirche

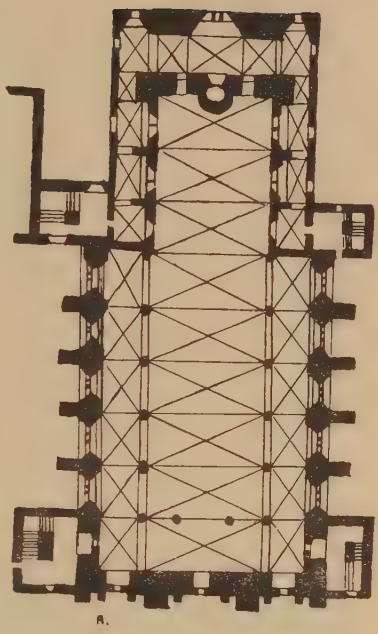


Abb. 3b. Paderborn, Jesuitenkirche

teuer seien. Beim erneuten Aufenthalte des Würzburger Architekten in Paderborn verlangt man, er solle sich unter Stellung einer Kaution verpflichten, für die vom Fürstbischof gelobte Summe von 30 000 Rtlrn. alle Baumaterialien zu liefern und die Kirche im Rohbau fertig zu stellen. Darauf geht Petrini nicht ein, er verläßt vielmehr aufs stärkste verstimmt Paderborn.

Die neuen Pläne sind im Jesuitenkolleg selber entstanden. Im Juni 1682 besichtigt Ferdinand das nach ihnen angefertigte Holzmodell und gibt seine Zustimmung zur Ausführung. Verhandlungen mit einem italienischen Architekten, Meister Joseph, scheitern an dessen zu hohen Geldforderungen und so wird die Ausführung der Pläne dem Bruder Hülse[30] übergeben. Am 13. Juni 1682 wurde der Grundstein vom Stifter selber gelegt. Am Ende des Baujahres war die Kirche bis

zum Dach vollendet. 1685 wurde die Fassade fertiggestellt und das Dach aufgesetzt, und im Jahre 1686 zog man die Gewölbe ein. Im September desselben Jahres ist der Bau vollendet. Die Innenausstattung zog sich wegen des Mangels an Geldmitteln — die Familie Fürstenberg hielt sich nach Ferdinands Tod sehr zurück — bis zum Jahre 1689 hin[31].

Aus Rücksicht auf das Baugelände mußte die Kirche nach Süden gerichtet werden. Sie ist eine dreischiffige Basilika. Das Langhaus hat sechs Joche. Ohne Unterteilung durch einen Triumphbogen setzt sich das Mittelschiff im einschiffigen Chor fort, er ist gerade geschlossen, hat drei Joche. Hohe Rundsäulen tragen die halbrunden Scheidbogen des Langhauses. Über diesen liegen Schiffswand und Lichtgaden. Die Einwölbung besteht aus vierteiligen, spitzbogigen Rippengewölben. Den Seitenschiffen sind Emporen eingebaut. Auch das erste Chorjoch hat jeweils eine Empore, die jedoch durch eine Mauer von denen der Abseiten getrennt ist. Die Bogen unter den Langhausemporen bilden ein Kreissegment. Unter der Orgelempore im Norden haben wir gestelzte Rundbogen.

Die Fassade ist im Gegensatz zum gotischen Raumeindruck des Inneren mehr dem Modernen, Barocken zugeneigt[32]. Das Untergeschoß wird durch toskanische Pilaster auf hohem Sockel in drei Felder geteilt, die der inneren Schiffsteilung entsprechen. Die Pilasterkapitelle sind mit Akanthus geschmückt. Ein schweres verkröpftes Gesims bildet den Abschluß. Seine obere Platte ist um das Mittelfenster herumgeführt, das zu einem Viertel ins obere Geschoß vorstößt und damit der Fassade eine vertikale Bewegung gibt. Das Obergeschoß ist einteilig, an den Seiten mit flachen Pilastern besetzt. Seinen einzigen Schmuck bildet ein Rundfenster. Zu beiden Seiten wird es von mächtigen halbkreisförmigen Voluten, die auf dem Attikageschoß der Abseiten ruhen, gestützt. Ein flacher Giebel schafft den oberen Abschluß. Im Gegensatz zum Unterbau wurden Obergeschoß, Attika und Giebel in bezug auf Größenverhältnisse und horizontale Gliederung ganz selbständig behandelt. Sie bilden eine mächtige Kulisse, hinter der sich Dach und Lichtgaden verstecken. Niedere Anbauten zu beiden Seiten der Fassade bergen Treppen, die zu den Emporen führen[33].

Soweit ich feststellen konnte, wurde zum ersten Male von J. Braun auf die nahe Verwandtschaft der Paderborner Jesuitenkirche mit der Kirche Maria Himmelfahrt in Köln (Abb. 3a) hingewiesen (1618—1629 von Christoph Wamser aus Aschaffenburg)[34]. Ähnlichkeiten in der Grundrißdisposition und im Aufriß sind vorhanden, ebenso in der Stuckdekoration, am wenigsten in der Fassade. Es war ganz natürlich, daß sich die Jesuiten nach Ablehnung der Petrinischen Pläne an das

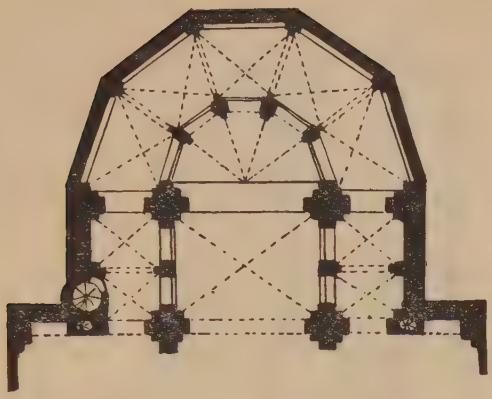


Abb. 4. Münster, Domchor mit den Galenschen Kapellen

Vorbild des noch während des Krieges in nächster Nähe entstandenen bedeutenden Ordensbaues hielten. Zudem war Bruder Hülse — er muß nicht notwendig der Urheber der Pläne gewesen sein, hat aber sicher auf ihre Gestaltung eingewirkt[35]. — 1672—1676 Mitglied des Kölner Jesuitenkollegs. Die Detailuntersuchung des nachfolgenden Kapitels wird Paderborns Abhängigkeit von dem Kölner Vorbild noch genauer zu prüfen haben.

Auch das Paderborn benachbarte Bistum Münster hat eine bedeutende kirchenbauliche Tätigkeit aufzuweisen. Absolutistisch streng regierte dort Christoph Bernhard v. Galen[36]. Er war ein streitbarer Bischof, fand aber trotzdem Zeit, der Bautätigkeit in seinem Bistum volle Aufmerksamkeit zu schenken. Durch Anregung zur Heiligenverehrung suchte er das religiöse Leben zu heben, und gleichzeitig den Strom der Pilger in sein Land zu ziehen. Schon 1658 ließ Galen, der ein besonderer Verehrer des hl. Kreuzes war, durch seinen Architekten Peter Pictoris[37] die große Kreuzweganlage in Koesfeld errichten. Zwei Kapellen sind in veränderter Gestalt noch heute erhalten.

Auch der zweite Wallfahrtsort des Münsterlandes, Telgte, hat 1657 durch den Fürstbischof eine Kapelle erhalten, deren Entwurf von Peter Pictoris stammt. Der Grundplan ist ein Achteck. Acht freistehende, den Ecken vorgelagerte korinthische Säulen tragen das Kranzgebälk. Das Dach ist eine welsche Haube[38]. Ich erwähne diesen sehr reizvollen kleinen Bau, trotzdem er nicht eigentlich anachronistische Elemente benutzt, weil er ein, wenn auch in späterer Zeit umgebauter, gesicherter Bau des Pictoris ist, mit dessen Persönlichkeit wir uns noch häufiger werden beschäftigen müssen.

Die drei Galenschen Kapellen am Ostchor des Domes zu Münster (Abb. 4) wurden 1664—1678 nach dem Vorbild einer schon vorhandenen Chorkapelle (Armarium von 1539) in spät-

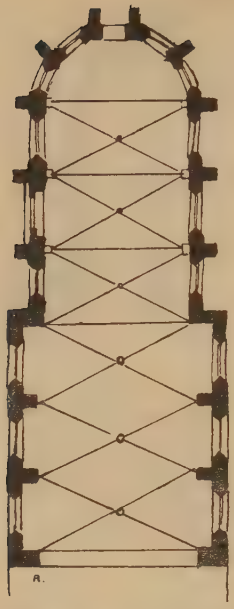


Abb. 5. Corvey, Abteikirche

gotischem Stile aufgeführt. Es sind fünfseitige Räume mit Rippengewölben und Strebepfeilern. Die Maßwerkfenster sind spitzbogig. Wir haben es hier weniger mit einer künstlerischen Neuschöpfung zu tun als mit einem Erweiterungsbau, der sich an schon vorhandene Vorbilder aufs engste anschließt. In den Protokollen des Domkapitels ist zu dieser Zeit häufig der Dombaumeister Honing genannt[39].

Das Kloster Corvey an der Weser (Abb. 5) ist häufigen Überfällen durch plündernde und sengende Kriegshorden ausgesetzt gewesen. Seine Kirche stand, in völligen Verfall geraten, nur noch als Ruine da. Nach dem Tode ihres Abtes entschlossen sich darum die Benediktiner, Bischof Bernhard v. Galen zum Administrator ihres Klosters zu wählen (1662). Von ihm erhofften sie Hülfe und Unterstützung. Sie sollten sich nicht getäuscht haben. Galen verzichtete großzügig auf seine Einkünfte aus dem Klosterbesitz und bestimmte, daß sie zum Neubau einer Kirche verwendet werden sollten[40]. 1671 wurde mit dem Bau begonnen, und schon 1674 konnte die neue Kirche geweiht werden.

An das alte noch bestehende Westwerk (geweiht 885) baute man ein einschiffiges, dreijochiges Langhaus mit eingezogenen Streben an. Der nur wenig schmälere Chor hat gleichfalls drei Joche und polygonalen Schluß. Im Gegensatz zum Langhaus befinden sich hier die Streben an der Außenwand. Vierteilige Kreuzrippengewölbe ruhen im Chor auf Konsolen, im Schiff auf den eingezogenen Strebepfeilern.

Abb. 6. Coesfeld, Ignatiuskirche

Seit 1627 hatten die Jesuiten eine Niederlassung zu Koesfeld (Abb. 6). Vor den auf seiten der Schweden kämpfenden Hessen mußten sie jedoch 1633 die Stadt verlassen. Bei der Rückkehr, nach Abschluß des Westfälischen Friedens, fanden sie ihren Besitz völlig vernichtet. Bald aber, mit dem Einzug Galens in seine Residenz Koesfeld brach wieder eine große Zeit für den Orden an. Der Fürstbischof, ein eifriger Förderer der Jesuiten, gelobte ihnen Kolleg und Kirche zu errichten. Im Jahre 1673 konnte mit dem Bau der Kirche St. Ignatius begonnen werden. — Kleine Inschrifttafeln an der Südseite der Kirche sollen die Erinnerung an den feierlichen Akt der Grundsteinlegung bewahren. Sie tragen die Namen der Festteilnehmer und hohen Gönner des Kolleges. — Erst nach 17 Jahren (1690) war der Außenbau vollendet. Bald fehlte es an Geld, bald nahm Galen die angefahrenen Steine einfach für seinen Festungsbau in Koesfeld weg, bald hinderten Frost und Unwetter den Fortgang der Arbeit. Die Gewölbe sind erst im Jahre 1691 eingezogen worden[41].

St. Ignatius zu Koesfeld ist ein einschiffiger Raum von fünf Jochen. In der Tiefe eines halben Joches schließt der Chor mit drei Seiten des Achtecks. Auf eingezogenen Streben, denen schlanke Halbsäulen vorgelagert sind, ruhen stumpfspitzbogige, mächtige Kreuzrippengewölbe. Über den Rundarkaden baut sich die Lichtgadenwand auf, sie hat ovale Maß-

Abb. 7. Wehrden

werkfenster. Im Äußeren treten an dieser Stelle wuchtige Strebepfeiler mit dreifacher Abstufung hervor.

Der Kirchenfassade hat ganz offensichtlich die Fassade der Kölner Kollegkirche zum Vorbild gedient. Genau wie dort finden wir eine starke Betonung der Horizontalen in der Durchführung der kräftig vorgekröpften Gesimse. Da das Innere nur ein einziges Schiff hat, an das sich die flachen Seitennischen anlehnen, so hätten dem bei der Außenfassade ein sehr breites Mittelstück und unverhältnismäßig schmale Seitenstreifen entsprochen. Eine solche unharmonische Gliederung ist in geschickter Weise dadurch vermieden, daß auch das Mittelfeld selber durch Pilaster in drei Teile zerlegt wurde. Im innersten Felde das Hauptportal, darüber ein fünfteiliges Mittelfenster mit gotischem Maßwerk. Es durchbricht, wie in Köln und Paderborn, das trennende Gebälk und reicht beinahe zur Hälfte ins Obergeschoß hinein. Dieses hat in den Seitenfeldern Nischen mit Figuren, über dem Mittelfenster zwei Oculi. Ein Dreieckgiebel krönt das Ganze.

Hinter dem Chor im Osten erhebt sich der Turm. Er besteht aus einem vierseitigen, etwa bis zur mittleren Dachhöhe reichenden Untergeschoß, dem niederen Obergeschoß und achtseitigem Tambur mit gleichfalls achtseitigem Kuppeldach. Es hat glockenförmig geschweifte Seiten und wird von einer Laterne mit welscher Haube gekrönt. Am Untergeschoß ziehen sich Ecklisenen empor. Zwischen ihnen liegt oben ein Rundbogenfries. Der Oberbau ist barock. An Stelle von Lisenen sind hier an den Ecken Pilaster mit korinthischem Kapitell angebracht. An die Stelle des Kranzgesimses tritt ein Architrav mit hohem Fries und stark ausladender Deckplatte.

Auf Galens Veranlassung entstanden weiterhin die Kirchen von Sassenberg (1670—1677) und Herbern (1666—1699).

Wie lange sich das Schema der kleinen gotisierenden westfälischen Dorfkirchen gehalten hat, das zeigt Wehrden (Kreis Höxter), um 1690 erbaut (Abb. 7).

Ein einschiffiges Langhaus von drei Jochen, anschließend der Chor mit 5/8 Schluß. Im Westen ein dreischiffiger Vor-

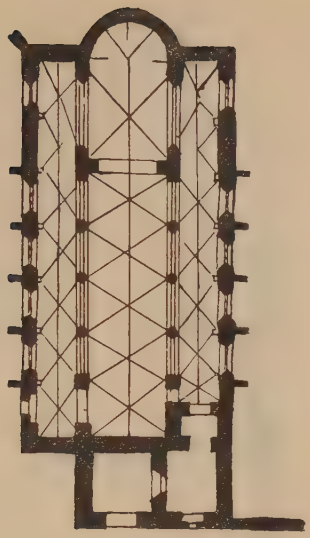


Abb. 8. Meschede

bau mit Emporen, darüber der Turm. An Langhauswänden und Chor Strebepfeiler.

Die heutige Pfarrkirche zu Meschede (Abb. 8) im Sauerland ist eine Hallenkirche (Neubau 1663—1664). Das dreischiffige Langhaus hat fünf Joche. Durch Einbau eines Triumphbogens, Verstärkung des letzten Pfeilers und durch Abschließen des Chorjoches gegen die vorgreifenden sechsjochigen Seitenschiffe hin ist eine eigene Chorzone geschaffen. Nach außen tritt diese jedoch nicht in Erscheinung, einzig der halbrunde Schluß ragt aus dem Baublock heraus. Auf achteckigen Pfeilern ruhen spitzbogige Arkaden. Quergurtlose Kreuzgewölbe decken die Halle. Die Langhauswände haben Strebepfeiler. In die nördlichen sind hohe, schmale Rundnischen eingebrochen, die teils von weit vorspringendem muschelförmigem Abschluß, teils von einem kleinen Baldachin gekrönt werden. Sie sind mit Heiligenskulpteren ausgesetzt.

Wir sahen, wie in Westfalen in den 50er Jahren des XVII. Jahrhunderts wieder eine kirchliche Bautätigkeit einsetzte, die dann durch die Förderung mächtiger Fürstbischöfe einen hohen Aufschwung nahm. Im Rheinland war dies anders. Das folgte aus der schwierigen politischen Lage gerade dieses Grenzgebietes auch nach Abschluß des Westfälischen Friedens, zum anderen fehlten die mächtigen Schirmherrn der Kunst auf den Bischofssitzen. — Hier erwachte neues, starkes Leben erst zu Beginn des folgenden Jahrhunderts unter den Kurfürsten Josef Clemens (1688—1729) und Clemens August

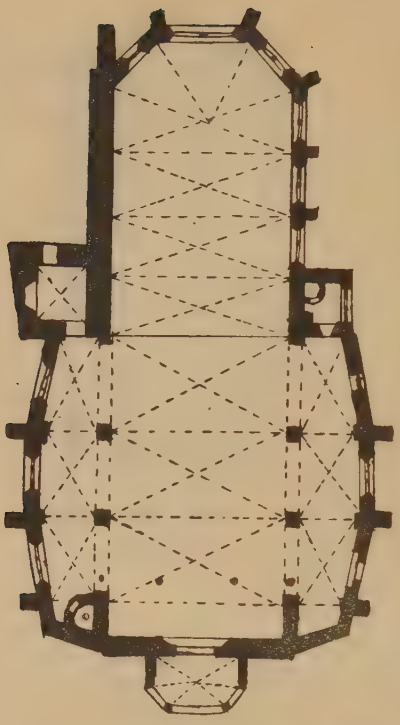


Abb. 9. Köln-Deutz, Abtei St. Heribert

(1727—1761). — Köln, die Pflegestätte mittelalterlicher Baukunst, hatte mit dem Bau der noch während des Krieges entstandenen prächtigen Jesuitenkirche seine letzten Kräfte erschöpft. Es hat lediglich den Wiederaufbau des kleinen Kirchleins St. Heribert am rechten Ufer des Rheines aufzuweisen.

Wechselvoll war das Schicksal der Abteikirche St. Heribert in Deutz (Abb. 9). Ursprünglich eine Stiftung des 11. Jahrhunderts, wurde sie bald durch Krieg bald durch Feuersbrunst vernichtet und stets von neuem aufgebaut. Nach der Zerstörung im Truchseß'schen Krieg (1583) blieb sie als Trümmerstätte liegen. Auf Veranlassung des Rates wurden die Mauern bis auf die Fundamente abgetragen, damit sich kein Feind in ihnen verschanzen konnte. Abt Hasert (1641—1672) begann mit dem Wiederaufbau der heute noch bestehenden kleinen Kirche (zwischen 1659 und 1663). Mit Ausnahme der Krypta und des älteren Unterbaus des Chores und nördlichen Turmes gehört der ganze Bau dem XVII. Jahrhundert an. Wohl hielt man für die Umfassung die Fundamente eines älteren Zentralraumes bei[42], verzichtete jedoch auf eine zentrale Raumgestaltung des Inneren und führte die Kirche als

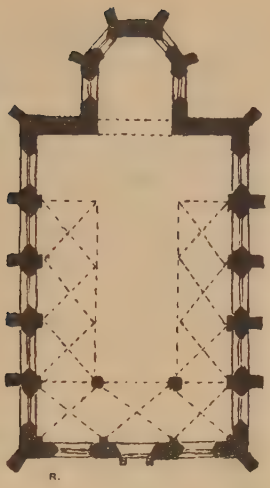


Abb. 10. Münstereifel

dreijochige, dreischiffige Basilika, deren Seitenschiffe im ersten und dritten Joch abgeschrägt sind, auf. Der etwas schmälere, langgestreckte Chor hat vier Joche, 3/8 Schluß, fügt sich in breit geöffnetem Triumphbogen an das Mittelschiff an. Gedrungene, mächtige Pfeiler tragen spitzbogige Arkaden und die Hochgadenwand. Die Gewölbe sind vierteilig und spitzbogig.

Das Äußere ist ein schlichter Putzbau. Die anspruchslose ungegliederte Fassade wird von einem hohen Giebel abgeschlossen, der durch ein Querband geteilt und von einem zwischen Voluten aufsteigenden Kreuz gekrönt ist. Jedes Seitenschiffjoch überdeckt ein eigenes, quer abfallendes Satteldach. Die beiden Türme sind oben von rundbogigen Doppelöffnungen auf achteckigen Zwischenpfeilern durchbrochen und endigen in einer gewalmten Pyramide. Über der Vierung erhebt sich der schlanke Dachreiter.

Belebend und kontrastierend wirkt die kleine Vorhalle an der Westfassade. Sie geht in ihren Grundgedanken auf spätgotische Portalvorbauten zurück (Stadtkirche zu Wertheim 1419), die Ausführung ist jedoch frühbarock. Die Halle öffnet sich zwischen Pilastern in einem großen mittleren und zwei seitlichen kleineren Bogen. Ein hohes Dach bildet den Abschluß. Im Innern ruhen Rippengewölbe auf Konsolen mit Masken. Das Ganze ist ein zierliches kleines Bauwerk.

1659 wurde der Grundstein zur Donatuskirche in Münstereifel (Abb. 10) gelegt. Bis zu ihrer Vollendung vergingen neun Jahre. Häufiger Mangel an Geldmitteln war auch bei diesem Bau die Ursache der nur langsam fortschreitenden Vollendung.

Er ist ein einschiffiger, fünfjochiger Langhausraum. Der Chor wird durch einen Triumphbogen von ihm abgesetzt. Das Langhaus hat im Westen und an den beiden Langseiten Emporen, die frei in den Kirchenraum hineinragen. Parallel zu den der Wand vorgelagerten Pilastern steigen Pfosten herab. Sie laufen unten in einem Knauf aus und sind durch Spitzbogen untereinander und mit den rückliegenden Wandpilastern verbunden. So ergeben sich im Grundriß der Emporen Rechtecke, die mit vierteiligen Kreuzrippengewölben gedeckt sind. Alles ist, genau wie die komplizierten Netzgewölbe von Chor und Schiff, in Holzkonstruktion ausgeführt. Das fünfte Langhausjoch hat keine Empore, dadurch wurde Raum für die Aufstellung der beiden Seitenaltäre gewonnen.

Die Fassade besteht aus rechteckigem Unterbau und hohem Dreieckgiebel. Der Unterbau ist zweigeschossig. Die Mitte nimmt das Hauptportal ein, zu beiden Seiten ist ihm ein Fenster zugeordnet. Im Giebel, in flacher Nische die Statue des Schutzpatrons der Kirche, des hl. Donatus.

Während des Dreißigjährigen Krieges waren die Franziskaner nach Boppard gekommen. 1683—1686 erbauten sie sich dort Kloster und Kirche. Letztere war einschiffig und hatte sechs Joche. Der Chor bildet keine gesonderte Zone, er schließt im Osten mit fünf Seiten eines Achtecks. Die Außenwände von Langhaus und Chor haben reich gegliederte Strebepfeiler. Das Innere des keinen kirchlichen Zwecken mehr dienenden Baues ist durch Um- und Einbauten vollständig verändert, sodaß von seinem ursprünglichen Zustand nichts mehr zu erkennen ist[43].

Das an sich so baufreudige Mainz, Bischofssitz der Schönborns, besitzt nicht einen einzigen Kirchenbau aus der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts.

Dagen entstand in der freien Reichsstadt Frankfurt durch die Tatkraft der protestantischen Gemeinde die stattliche Katharinenkirche (Abb. 11). Anstelle einer von dem Frankfürter Bürger Wicker Frosch im XIV. Jahrhundert gestifteten Kapelle, der später ein Spital für Sieche angefügt worden war, errichtete man 1678—1681 die heute noch im Mittelpunkt der Stadt bedeutsam hervortretende St. Katharinenkirche. Ihr Architekt ist der Ingenieur Melchior Heßler. Es handelt sich um einen ungewöhnlich breitgedehnten sechsjochigen Saalbau, der im Osten mit fünf Seiten eines Zwölfeckes geschlossen ist. Zweigeschossige Emporen ziehen sich an den Wänden entlang, lassen nur die Südseite frei. Hier wurden zum Teil noch aus dem alten Bau stammende Epitaphien angebracht. Weit gespannte vierteilige Kreuzgewölbe zwischen Querrippen überdecken den Raum. Sie sind aus Holz konstruiert und waren ursprünglich genau wie die Emporen mit reichen Malereien

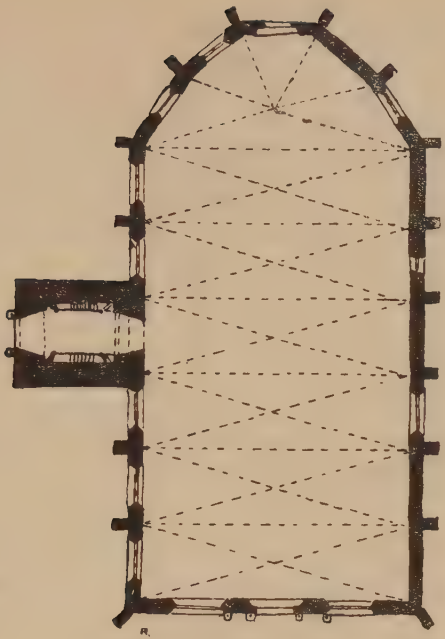


Abb. 11. Frankfurt, Katharinenkirche

geschmückt. Ein Stich von J. U. Kraus, von 1683, im Besitz des stadtgeschichtlichen Museums zu Frankfurt, gibt diesen ursprünglichen Zustand des Innenraumes wieder[44]. Eine Renovierung im Jahre 1778 brachte der Kirche wenig Gutes. Die Deckengemälde wurden überstrichen, die Barockverzierungen des Gestühles abgesägt und durch glatte Holzplatten ersetzt. Die Bilder der Emporen sind gleichzeitig zum großen Teile dem Zeitgeschmack entsprechend übermalt worden. Bei einer zweiten Restauration im Jahre 1872 wurde das ganze Holzwerk des Gestühls und der Emporen mit brauner Farbe überstrichen. Die Stützen der Außenwände sind schlanke, kräftige Streben. An der Mitte der Nordseite wächst über einem Grundquadrat der zweistöckige Turm empor. Sein achteckiger Abschluß ist gegen das Quadrat soweit zurückgesetzt, daß sich ein Umgang ergibt, dessen Brüstung spätgotisches Maßwerk zeigt. Im Jahre 1869 ist das Hauptgesims des Turmes entfernt worden.

Wieder ein anderes Bild zeigt sich in dem östlich anschließenden Franken. Hier war die bewußte, konfessionellen Zwekken dienende Wiederaufnahme der Gotik, wie wir sie in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts in Westfalen angetroffen haben, bereits um die Jahrhundertwende erfolgt. Sie ist verknüpft mit dem Namen des tatkräftigen Bischof Julius Echter

von Mespelbrunn, der 1573—1617 den bischöflichen Stuhl in Würzburg innehatte. Er war ein eifriger Streitgenosse der Jesuiten und hatte sich die Durchführung der katholischen Gegenreformation in seinem Lande zur Aufgabe gemacht. Eines der dabei angewandten Mittel war die Renovierung baufälliger und Errichtung neuer Kirchen im gotischen Stil[45]. (Universitätskirche zu Würzburg 1582—1591 — Wallfahrtskirche von Dettelbach 1610—1613 — noch nach 1614 wurde dem Langhaus der Franziskanerkirche in Würzburg ein Netzgewölbe eingezogen).

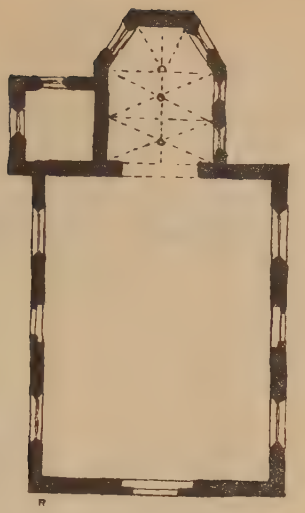
Eine Fortsetzung dieser zweckbestimmten Stilrichtung finden wir nach dem Dreißigjährigen Kriege nicht mehr. Als der kluge, tolerante Johann Philipp von Schönborn auf den Würzburger Bischofssitz kam (1643), war er zunächst bemüht, der Stadt eine neue Befestigung zu geben. Nur zu grausam hatte sie unter der Herrschaft der Schweden gelitten (1632—1634). Aus Oberitalien, Trient, berief Schönborn den Festungsbaumeister Antonio Petrini an seinen Hof. Gar bald wurde dieser auch zur Ausführung von Kirchenbauten in Würzburg und Umgebung herangezogen.

Petrinis erster Kirchenbau in Würzburg ist die 1662 errichtete Karmeliterkirche, ein kleiner italienisch barocker Bau.

Stift Haug entstand 1670—1691 gleichfalls nach seinen Plänen. Das Schema des Grundrisses mit den stark ausladenden Querschiffen, die achtseitige Kuppel der Vierung auf dem von einem Umgang umzogenen Tambur ist italienisch. Die Auflösung der Wände in konstruktive Formen, die außerordentliche Sicherung der Gewölbe durch mächtige Pfeiler und gehäufte Streben, der Chorschluß in fünf Zwölfeckseiten verraten einmal die noch nicht überwundene Unsicherheit des Festungsarchitekten. Andererseits spricht sich darin, wie auch im Aufbau der Fassadentürme die Einwirkung des Landes und seiner Bauweise aus, der sich der eingewanderte Architekt nicht entziehen konnte.

Neben diesen Werken des Petrini entstanden weitere Kirchenbauten in Franken: die Kapuzinerkirche in Ochsenfurt (1664), die Kapuzinerkirche in Kitzingen (1652), die Kreuzwegkapelle in Eibelstadt (1657) sind so bescheidene, um nicht zu sagen dürftige Leistungen, daß ihre Erwähnung genügt. Sie bieten nichts für unsere Untersuchungen Bemerkenswertes.

Einzig die Kirche in Erlabrunn (Abb. 12) greift noch einmal auf das von der Juliusgotik ausgebildete Schema der Landkirchen zurück.



Tafel 12. Erlabrunn

Da die alte Pfarrkirche zu klein und zudem noch stark baufällig geworden war, brach man sie 1655 ab, errichtete an derselben Stelle einen Neubau[46]. Erhöht über dem Main gelegen ragt sie weit in das Land hinaus. Das einschiffige Langhaus hat drei Fensterachsen, ist mit einer flachen Decke geschlossen, die Stuckverzierungen in Form kleiner Kassettenfelder mit geflügelten Engelsköpfchen zeigt[47]. Der eingezogene Chor von der Länge zweier Joche hat im Gegensatz zum Langhaus Kreuzgewölbe. Das Äußere ist sehr schlicht. Den einzigen Schmuck bilden die Portale. An der Nordseite des Chores liegt der Turm mit hoher gotischer Spitze.

Bayern war aus dem Dreißigjährigen Kriege als ein vergrößertes, im Glauben einiges Territorium hervorgegangen. Das Land hatte unter dem Kriege verhältnismäßig wenig gelitten; es war nicht reich, doch sehr baueifrig. Die im Frühbarock bereits begonnene Entwicklung konnte sich hier kontinuierlich fortsetzen. Nach und nach wurde eine große Zahl aus dem Mittelalter überkommener Bauten mit Barockformen umhüllt. Daneben entstanden zahlreiche Neubauten. Ihre Architekten waren einerseits welsche Muratori, Wanderkünstler aus Südtirol und Graubünden, die eine Durchdringung italienischer Form mit nordischem Empfinden anstrebten. (Familie der Zucalli). Anderseits bemühten sich die in Bayern niemals ausgestorbenen einheimischen Baumeister von den Welschen zu lernen (Familie der Tumb und Beer, Familie der Dientzenhofer). — Die gotische Tradition hatte hier bereits vor dem Kriege den aus dem Süden vordringenden Renaissanceformen weichen müssen.

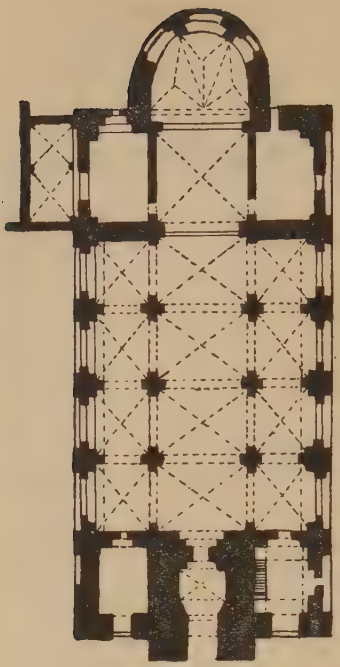


Abb. 13a. Neuburg, Hofkirche

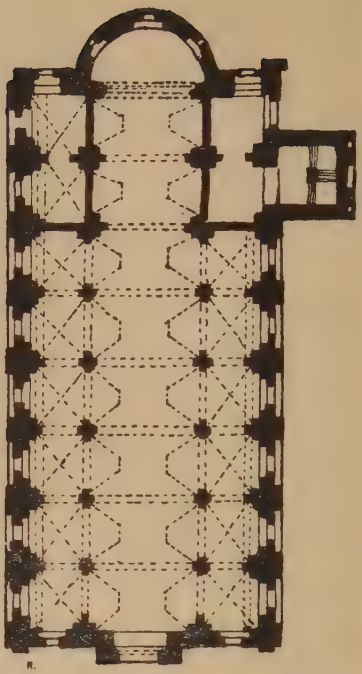


Abb. 13b. Neuburg, Peterskirche

In der Michaelskirche von München (1582—1597) war schon zu Ausgang des XVI. Jahrhunderts ein bedeutungsvolles Beispiel für die Verschmelzung von deutsch-mittelalterlicher Tradition mit neuen Kräften der Antike geschaffen. (Hauttmann). — Als man hier 1663 mit dem Bau der Theatinerkirche begann, war ein Italiener, der Bolognese Agost. Barelli leitender Architekt, ihn löste nach einigen Jahren der junge Enrico Zucalli ab. Bis ins letzte will dieser Bau italienisch barock sein.

Ursprünglich als protestantisches Gegenbeispiel zur Michaelskirche gedacht, entstand 1607—1618 die Hofkirche zu Neuburg (Abb. 13a). Sie wurde später der Gesellschaft Jesu übergeben.

Ihre drei Schiffe haben vier Joche, der Chor ein Joch mit halbrundem Schluß. Auf schlanken, quadratischen Pfeilern mit flachen Vorlagen und korrespondierenden Wandvorlagen sitzen die rundbogigen Kreuzgewölbe. Sie sind mit Stuck überzogen, der Rippenbildung mit Schlußsteinen leicht andeutet. Emporen sind den Seitenschiffen eingebaut. Den Wandvorlagen des Inneren entsprechen im Äußeren Pilaster, in denen das gotische Prinzip der Druckablenkung nach außen auf

Strebepfeiler noch einmal zur Anwendung kommt. Wie überhaupt das System der Kirche noch das alte, das der bodenständigen Gotik ist.

Im selben Orte Neuburg entstand 1671 die Stadtkirche St. Peter (Abb. 13b). Überaus interessant ist, wie ihr Architekt zwar eine Nachbildung der Hofkirche schafft, dabei aber das Gotische des Vorbildes noch steigert, also keine Weiterentwicklung, sondern ganz bewußte Betonung eines anachronistischen Elementes gibt. Im Baudetail bedient er sich ähnlich wie das Vorbild klassischer Formensprache.

Im Außenbau wird noch einmal die Anlehnung an die Hofkirche deutlich.

Wie in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts der dem italienischen Barock zugeneigte Durchschnittsbau von der Hand eines der zahlreichen in Bayern tätigen italienischen Architekten aussah, das läßt die Karmeliterkirche in Regensburg (1660) erkennen. Auch hier finden wir noch retardierende, zum Teil anachronistische Elemente, wie sie ähnlich bei den Bauten Petrinis in Würzburg festgestellt werden konnten.

Damit ist die Darstellung des in den Einzelheiten noch näher zu untersuchenden Materiales abgeschlossen. Wenn ich eine verhältnismäßig große Zahl jener verborgenen, unscheinbaren Landkirchen, gebracht habe, so bin ich dabei von der Ansicht ausgegangen, daß gerade sie strenger traditionsgebunden seien als die großen führenden Bauten der Epoche. Diese abseits gelegenen Landkirchen, deren Formen nicht durch zufällige äußere Einwirkungen bestimmt worden sind, spiegeln klar und unverfälscht die Baugesinnung wider, von der jene Zeit beherrscht gewesen ist.

Schon die Baubeschreibungen haben zu der Erkenntnis geführt, daß bei dem Kirchenbau eine starke innere Beziehung zu gotischen Baugedanken vorhanden ist, und daß im Volksempfinden die mittelalterliche Gotik als die wahre sakrale Bauform weiterlebt. Diese schon im allgemeinen gewonnene Erkenntnis wird sich noch verstärken, wenn nunmehr die Stilanalyse der einzelnen Bauglieder durchgeführt werden wird. Daraus wird sich von selber die Notwendigkeit ergeben, daß bei der Forschung nach Anachronismen immer wieder auf die Gotik zurückgegriffen werden muß.

Untersuchung von Baugliedern.

Wie bereits am Schluß des vorigen Abschnittes angedeutet wurde, sollen im folgenden zunächst einzelne Bauglieder auf die Bewahrung anachronistischer Elemente im Formalen und Konstruktiven untersucht werden. Dann erst soll zur Bewertung des von der Einzelform geprägten Innenraumes übergegangen werden.

Stützformen.

Aus konstruktiven Gründen bedient sich die Gotik des Strebepfeilers. Ihre im Vergleich zu den mächtigen Widerlagermauern romanischer Wölbebauten (Limburg a. d. L.) dünnen Wände werden in bestimmten Abständen mit Verstärkungen versehen. Diese müssen soweit vorspringen, daß sie den Druck der hinter ihnen lagernden Gewölbe aushalten und gleichzeitig auch die zwischen ihnen eingeschlossenen Mauerteile vor dem Ausweichen schützen. Die primäre Form stellt der aus Quadern aufgemauerte Strebepfeiler dar, er ist entsprechend dem nach oben abnehmenden Druck abgestuft und an den Absätzen mit schräg abfallenden Pultdächern versehen.

Die kleinen westfälischen Landkirchen Wünnenberg (1678) Altenbeken (1679), Wehrden (1696) gehen in der Vereinfachung des Strebepfeilers noch einen Schritt weiter. Ohne den beim gotischen Strebepfeiler üblichen Sockel wachsen rechteckig vorstoßende Mauervorlagen unmittelbar aus dem Boden hervor und schließen mit einem schrägen Pultdach ab.

Die Architekten der größeren Bauten dagegen legen Wert auf rhythmische Durchformung der äußeren Stützen. Sie geben zunächst über dem Boden einen Sockel mit profiliertem Fußband, bringen in 2/3 Höhe den Wasserschlag an und versehen den Pultdachabschluß gleichfalls mit einem profilierten Gesims. (Paderborn 1682—1689, Neuhaus 1666, Frankfurt 1678, Boppard 1683—1686).

Eine dritte Form, die des abgetreppten, nach oben hin schmaler werdenden Strebepfeilers kommt an der Hochgadenwand von Koesfeld (1673—1690) und in Deutz (nach 1641) vor.

Bis in die kleinsten Einzelheiten hinein wiederholt der Architekt der Galenschen Kapellen (1664—1678) das rund

150 Jahre früher entstandene Vorbild (vergl. S. 17 ff.). Die Teilung seiner Stützen durch Sockel, umlaufendes Kaffsims und Wasserschlag und der Abschluß durch ein Giebeldreieck mit dahinter liegendem, schräg abfallendem Pultdach ist im Konstruktiven und Formalen durchaus spätgotisch.

In Meschede (1663/1664) ist an den Streben der nördlichen Schiffswand ein formal gotisches Motiv wieder aufgenommen, das des Figurenschmuckes in Nischen. Dabei sind die Ausstattungsformen der Nischen selbst zum Teil dem Frühbarock, zum Teil der deutschen Renaissance entnommen, das Zackenwerk des Baldachins hat aber wieder ein gotisches Vorbild im Kielbogen.

Auch Petrini benutzt am Chor von Stift Haug in Würzburg (1670—1690) Strebepfeiler. Er bildet das gotisch-konstruktive Element jedoch in barockem Sinne um, indem er den Strebebogen an seinem äußeren Ende zu einer mächtigen Volute einrollt.

Den Streben des Außenbaues entsprechen im Inneren Wandvorlagen. Die gotische Halbsäule wird fast immer vermieden. Vielmehr gliedern flache Pilaster die Wandflächen und setzen sich als breite Gewölbegurte auf der Decke fort (Wünnenberg 1678, Neuhaus 1666, Wehrden 1690).

Einen besonderen Typ des einschiffigen Baues stellen die Kirchen mit eingezogenen Streben dar. Zu Corvey (1671—1674) tragen annähernd quadratische Wandpilaster die Gewölbe des Langhauses.

Den als Kapellenwände tief eingezogenen Strebepfeilern von Koesfeld (1673—1690) sind Halbsäulen vorgelegt. Sie sind ganz deutlich als die Hälfte einer vollrunden Säule gebildet und zeigen im Detail starke Ähnlichkeiten mit Paderborn, daher sollen sie im Zusammenhang mit den Säulen der dortigen Jesuitenkirche behandelt werden.

Die Grundform des gotischen Pfeilers ist das übereck gestellte Quadrat, wie es sich entwicklungsgeschichtlich aus der Kombination des Rundpfeilers mit vorgelegten vier Diensten herleitet. Im Laufe der Entwicklung legten sich ihm immer mehr zugeordnete Glieder an. Die spätgotische Stütze bildet einen in sich geschlossenen und gefestigten Körper. In ununterbrochenem, freien Ansteigen führt sie den architektonischen Rhythmus vom Boden zur Decke. Das Kapitell schmilzt zu einem Ring zusammen. Oft ist auf diese Unterbrechung sogar ganz verzichtet, unmittelbar aus dem Säulenstamm springen gratige Rippen hervor, verschlingen sich und überziehen in Wirbeln und Schrägschüssen die Decke (Chor von St. Lorenz in Nürnberg von Konrad und Martin Roritzer, 1445—1447 — Annaberg in Sachsen, 1499—1520).

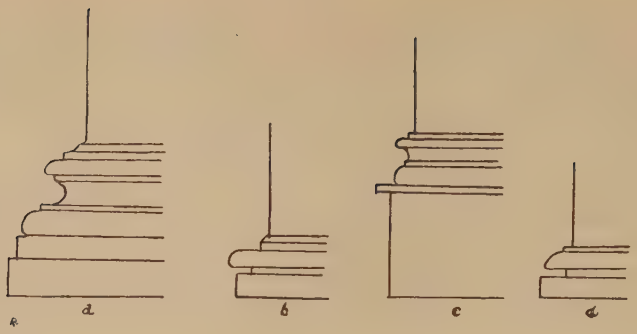


Abb. 14.

Im Gegensatz zur Gotik und Spätgotik steht die Stütze des XVII. Jahrhunderts. — Wir finden die Rundsäule (Paderborn 1661—1683, Osnabrück 1685), den Achteckpfeiler (Meschede 1663—1664), den gedrungenen Quadratpfeiler (Deutz nach 1641). — Die Stütze wird klar in ihre funktionell bestimmten Teile geschieden, nämlich die Basis als der Teil, der die Säulenlast auf den zugehörigen Sockel überträgt, den Säulenschaft als den eigentlichen Träger der Last und das Kapitell, dem die Aufgabe zufällt, den horizontal gelagerten Druck aufzunehmen und auf den Säulenstamm überzuleiten.

Der in der Regel durch etwas größeren Umfang sich abhebende Sockel hat verschiedene Formen. Er ist achteckig, zweistufig in Paderborn (Abb. 14a), einstufig und niederer in Koesfeld (Abb. 14b). Auf besonders hohen, quadratischen Sockeln ruhen die Säulen in Osnabrück (Abb. 14c). Meschede kommt der Gotik am nächsten, indem seine polygonale Sockelform mit der Bildung des Säulenstammes zusammengeht (Abb. 14d).

Von der Kölner Jesuitenkirche ist die Basisprofilierung in Paderborn und Osnabrück übernommen. Mit ihrem zweifachen, verschieden starken Wulst und Einziehung ist sie nicht eigentlich gotisch, sie nähert sich vielmehr attischen Basenbildungen. Koesfeld vereinfacht: es hat nur einen schweren, halbrunden Wulst, Platte und schrägen Anlauf zum Säulenschaft. Meschede gibt sogar nur einen leicht abfallenden Wulst mit niederer Platte. Im Grunde handelt es sich in jedem Falle um eine vergröberte Aufnahme von Renaissanceformen.

Auch für die Kapitellbildung ist in Paderborn und Koesfeld die Jesuitenkirche in Köln Vorbild gewesen, das aber in der Qualitätsstufe bei weitem nicht erreicht worden ist. Die Kapitelle sind am Hals mit aufrechtstehendem Akanthus besetzt, am runden Echinus mit Blattwerk bemalt und von einer achtseitigen Platte mit Simsleiste gedeckt. Osnabrück

hat im Abschluß seiner Säulen bereits den Weg zum Barock gefunden.

Auf Ausbildung des Kapitells ist völlig verzichtet in Meschede. Eine eingeschobene, breit vorspringende, quadratische Platte trennt lediglich tragende und lastende Funktionen voneinander.

Die Untersuchung der Stützformen hat ergeben, daß eine Scheidung in Stützen des Außenbaues (Strebepfeiler) und Stützen des Innenraumes (Säulen und Pfeiler) notwendig ist. Die Strebepfeiler benutzen konstruktiv und formal gotische Elemente, während die Innenstützen lediglich in ihren Proportionen und polygonalen Sockelformen gotische Reminiszenzen bewahren. Die Detailbildung entnehmen sie dem Formenschatz der Renaissance.

Wölbungsformen.

Ein üppig wucherndes Geäst von scharf vorspringenden Rippen hat die Spätgotik des ausgehenden XV. und beginnenden XVI. Jahrhunderts unter den Decken ihrer Hallen aufleben lassen. Ähnliche Bestrebungen finden wir noch in den Chor- und Langhausgewölben zu Münstereifel, wenn auch hier die vertikale Entwicklung der Gewölberippen nicht mehr so völlig ungehindert ist. Im Grunde handelt es sich, wie bei so manchem spätgotischen Netzgewölbe, nur um eine weitgespannte Tonne von flachspitzbogigem Querschnitt, unter der die Gewölberippen liegen.

Im allgemeinen begnügt sich die Zeit mit einfacheren Gewölbeformen, sie benutzt Kreuzgradgewölbe (Altenbeken-Meschede, Seitenschiffe), Kreuzrippengewölbe (Paderborn — Koesfeld — Deutz — Neuhaus), Flachdecken (Osnabrück — Erlabrunn). Der Sinn für das organische Emporwachsen eines Gewölbes aus dem Gerüst des Baues, wie es die Hochgotik in den Diensten und die Spätgotik oft durch unmittelbares Herauswachsenlassen der Rippen aus dem Säulenstamm entwickelt hat, war verloren gegangen. In der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts läßt man die Gewölberippen von Konsolen (Paderborn — Corvey, Chor — Frankfurt — Deutz, Chor — Erlabrunn, Chor), von Pfeilern (Korvey, Schiff — Koesfeld — Deutz — Meschede) oder Pilastern aufsteigen (Neuhaus — Wünnenberg — Altenbeken — Wehrden — Münstereifel). Der Ansatzpunkt der Rippen wird immer klar gekennzeichnet. Dies und die Benutzung des Pilasters an Stelle gotischer Dienste sind Einwirkungen der Renaissance.

Bereits zu Beginn des XVII. Jahrhunderts hatte man eine neue Art der Einwölbung von Kirchenräumen erfunden, das Gewölbe auf Konsolen (Köln, Jesuitenkirche). Sie findet auch

Abb. 15.

in Paderborn, Deutz, Chor und Frankfurt Verwendung. Da die Wölbung nicht von unten bis oben als ein Ganzes durchgeführt ist, nicht wie der Zusammenschluß vom Boden aufsteigender Kräfte in der Höhe des Schlußsteines wirkt, sondern zwischen den Hochgadenwänden eingeengt leicht auf den Konsolen ruht, ruft sie den Eindruck des Unorganischen im Bauganzen hervor.

Zu welch großartigen Leistungen die Zeit aber doch imstande war, das veranschaulichen die mächtigen, weit ausladenden Gewölbe der Ignatiuskirche zu Koesfeld. Von Stütze zu Stütze pflanzt sich hier über die Höhe des Schlußsteines eine einheitliche, ununterbrochene Bewegung bis zum Chorabschluß fort, in ihrer Rhythmik den Kirchenraum überaus glücklich zusammenschließend.

Die Gewölberippe zeigt in dieser Zeit im Querschnittprofil nebeneinander den stark gedrückten, sehr breiten Birnstab in Neuhaus (Abb. 15a), Corvey (Abb. 15f), Deutz (Abb. 15h) und die Vereinfachung einer langgezogenen spätgotischen, gekehlten Rippe in Münstereifel (Abb. 15d), Paderborn (Abb. 15b), Koesfeld (Abb. 15c). Wie das Trachten nach ornamentaler Ausbildung der Rippe den Sinn der Konstruktion vergessen macht und damit die Form ihres inneren Haltes beraubt, verdeutlichen die Rippenbilduungen in Erlabrunn (Abb. 15k) und Frankfurt (Abb. 15g).

Einheitliches Zurückgreifen auf Formal-Gotisches ist das Charakteristikum der Gewölbebildungen in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts.

Fensterformen.

Die Spätgotik hatte eine stärkere Entwicklung zum Statischen gebracht, die Wände schlossen sich wieder und die Fenster wurden in ihrer Größe reduziert. (Amberg, St. Martin).

Abb. 16.

Auch die Bauten der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts betonen die raumbegrenzende, geschlossene Mauerfläche. Lediglich die Chorwände werden von hohen, schmalen Fenstern aufgeschlitzt (Paderborn, Münstereifel, Deutz, Erlabrunn). Den einschiffigen, emporenlosen Räumen wird in jedem Joch ein Fenster in dreiviertel Mauerhöhe eingefügt (Neuhaus, Altenbeken, Wehrden, Wünnenberg, Meschede). Es hat in der Regel die Größenverhältnisse Breite zu Höhe wie 1:3. Machen Emporen zwei Fensterreihen übereinander notwendig, so sind die Fenster entsprechend kleiner, haben aber stets die gleichen Proportionen (Osnabrück, Paderborn, Münstereifel). — Den zweigeschossigen Emporen in Frankfurt hätten dreifache Fensterreihen entsprochen. Diese gehäufte Übereinanderstaffelung wurde umgangen, indem die ganze Vertikale jeweils zu einer einzigen, die Wand in ihrer vollen Höhe durchbrechenden Öffnung zusammengefaßt wurde. Dadurch entstanden überaus hohe schlanke Fensterformen.

Die einzelnen Fenstertypen lassen sich rein äußerlich in verschiedene Gruppen einteilen:

Die erste Gruppe hat ein dreiteiliges, spitzbogiges Fenster, dessen Maßwerkfüllung aus Fischblasenmuster besteht, und das für die Gotik charakteristischen Nasenbildungen zeigt: Neuhaus (Abb. 16e), Corvey, Meschede, Erlabrunn (Abb. 16g, h).

Die zweite Gruppe bildet Rundbogenfenster — das ist die im allgemeinen beliebtere Form — mit ganz einfachem Maßwerk. An den Mittelkreis legen sich zuweilen beiderseits Fischblasen an. Die Unterteilung weist noch immer Nasen auf: Erlabrunn (Abb. 16g), Frankfurt (Abb. 16d).

Die dritte Gruppe verzichtet auf jeden spätgotischen Maßwerkschmuck, gibt lediglich rundbogige, zweifache Unterteilung, über deren Mitte ein Kreis liegt. Das Stabwerk ist mit tiefer Kehle profiliert: Koesfeld (Abb. 16c), Boppard.

Die vierte Gruppe hat Rundbogen- oder stumpfe Spitzbogenfenster, deren Stabwerk sich durchschneidet, ein meist etwas langweiliges Gitterwerk bildet: Paderborn (Abb. 16a), Deutz.

Die fünfte und letzte Gruppe begnügt sich mit einfachem Rundfenster, das meist in tiefer bis zum Boden gehender Nische sitzt: Münstereifel, Wünnenberg, Wehrden.

In keine dieser Gruppen lassen sich die reichen an die Spätgotik anschließenden Maßwerkformen der Galenschen Kapellen zu Münster einordnen, Sie sind eine vereinfachte Wiederholung aus der dortigen Lambertikirche.

Zum Schmuck der stets besonders hervorgehobenen Westfassade bediente sich die Gotik des großen, prächtigen Mittelfensters (Altenberg). Dies Motiv ist in Paderborn und Koesfeld im Anschluß an Köln wieder aufgenommen, mit dem Unterschiede allerdings, daß sich die Maßwerkbildung kaum mehr von dem der übrigen Fenster unterscheidet.

Portalformen.

Die zuletzt erwähnte Bevorzugung der Westfassade verschwindet mit dem Fortschreiten der Spätgotik immer mehr. Die Hauptportale werden nun den Langseiten eingefügt. Beim Betreten soll der Blick sofort an den hohen Stützen vorbei in die sich weitenden Seitenschiffe gelenkt werden (Nördlingen, Zwickau, Pirna). Das entspricht dem Wunsche der Spätgotik nach Schrägrichtung in der Aufnahme des Innenraumes. — Aus diesem gleichen Bestreben heraus handelte der Architekt des XVII. Jahrhunderts, als er in Meschede sein Hauptportal ins erste Joch der Nordseite verlegte.

Was die Formbildung der Portale anbetrifft, so sind sie diejenigen Teile des Baukörpers, die sich am ehesten von der Gotik ab und dem Barock zugewendet haben. Den anspruchslosen, nur von Strebepfeilern gegliederten Außenmauern der westfälischen Landkirchen sind sie als Fremdkörper eingefügt. Sie sollen einen prunkvollen Rahmen für die Inschrift abgeben. — Fürstbischof Ferdinand von Fürstenberg war

stolz auf sein Wirken als Bauherr. Das wird immer recht deutlich in diesen ausführlichen Portalinschriften ausgesprochen. — Während die Kirchen selber von einheimischen Architektenhandwerkern nach ortsüblichen, alt hergebrachten Plänen erbaut werden, stammen die Entwürfe zu den Portalen wohl jeweils von einem der italienischen Architekten, die vom Fürstbischof an seinen Hof gezogen waren. Die Detailformen der Portale und ihr ornamentaler Schmuck sind frühbarock; anachronistische Elemente sind in ihnen nicht enthalten.

Diese Sonderstellung des Portales im Bauganzen gilt keineswegs nur für Westfalen. Sie kommt vielmehr allenthalben bei deutschen Kirchenbauten jener Zeit vor (Erlabrunn, Frankfurt, Eibelstadt).

Untersuchung des Baugedankens.

Wenn wir jetzt zur Untersuchung des Gesamtraumes übergehen, so wird auch hier auf die Gotik zurückgegriffen werden müssen.

Grundriß.

Die Gotik hat im Grundriß das in romanischer Zeit bereits ausgebildete Querschiff beibehalten. Ihre eigene raumschöpferische Leistung lag in der Neuausgestaltung der Chorpartie mit Umgang und Kapellenkranz. Im Verlaufe der Spätgotik verschwindet das Querschiff immer mehr, bis schließlich eine enge Verbindung, eine Verschmelzung von Chor und Langhaus eintritt (Schneeberg, Wolfgangkirche, — Pirna, Stadtkirche).

Gleiche Einheitlichkeit in der Grundrißbildung kennen die Räume aus der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts nicht. Vielfalt ist ihr Charakteristikum. Es lassen sich jedoch zwei besonders häufig verwertete Grundrißtypen herausstellen.

Einmal ist es eine Gruppe von einschiffigen Bauten, die den spätgotischen Grundriß mit verschmolzenem Chor wieder aufnehmen: Frankfurt (Abb. 11), Wünnenberg (Abb. 2b), Wehrden (Abb. 7).

Weit häufiger tritt aber die Erscheinung des dreischiffigen, querschifflosen Langhauses mit einem eingezogenen Chor auf: Paderborn (Abb. 3b), Osnabrück (Abb. 1), Deutz (Abb. 9), Neuburg (Abb. 13b). — Ebenso zahlreich sind die einschiffigen Kirchen mit eingezogenem Chor, die gleichfalls dieser Gruppe einzuordnen sind: Neuhaus (Abb. 2a), Münstereifel (Abb. 10), Erlabrunn (Abb. 12).

Neben diesen beiden Typen kommen Einzelerscheinungen, wie Kirchenräume mit angelegter halbrunder Apsis: Altenbeken (Abb. 2c), Meschede (Abb. 8) und Kirchenräume mit eingezogenen Streben vor: Koesfeld (Abb. 6), Corvey (Abb. 5).

Der Gesamtgrundriß ließ ein Zurückgreifen auf die Gotik erkennen, das gleiche ist auch bei seinen Einzelheiten der Fall. So ist das gotische Normalverhältnis von Mittelschiff zu Seitenschiffen wie 2:1 immer annähernd beibehalten. — Wenn in Westfalen die Ausdehnung in die Breite etwas stärker

betont ist, so handelt es sich um eine Erscheinung, die wir hier auch schon in der Gotik selber finden und die eine Eigenart gerade dieses Landes ist. — Auch in den Mittelschiffjochen, deren Tiefe in der Regel die Hälfte der Breite beträgt, sind gotische Maße beibehalten.

Aufriß.

Früh- und Hochgotik haben die basilikale Form besonders geliebt, erst die Spätgotik bevorzugte die Hallenkirche. Die Gotik ließ die Gewölbe organisch von den Diensten aufsteigen und kennzeichnete durch ein Kapitell den Ansatzpunkt der Rippen. Die Spätgotik hingegen verschleift die Gewölbeansätze. Die Hochgotik benutzt außen ein reiches Strebesystem, dessen verwirrende Formenfülle einen gleichen Gestaltungswillen verrät, wie die Bewegung des Innenraumes. Die Spätgotik zieht das Strebewerk nach innen, stellt damit einen bewußten Gegensatz von Innenraum und Außenbau her. Innen der bewegungsreiche Hallenraum mit seinen schwingenden Linien kleinteiliger Gewölbeformen und außen feste geschlossene Mauerfläche.

Im Aufriß der Kirchen aus der zweiten Hälfte des XVII. Jh. läßt sich ein lebendiges Entwicklungsgeschehen nicht feststellen. Es kommen vielmehr alle drei Erscheinungsformen der Gotik: Basilika, Halle und Saal gleichzeitig vor.

Die Basilika (Paderborn, Deutz) schließt sich deulich an das Vorbild der Gotik an, doch hat ihre Vertikalausdehnung — beim gotischen Bau übersteigt die Höhe meistens um ein Dreifaches die Breite — an Intensität nachgelassen. Durch die besondere Gewölbebildung (Kreuzgewölbe auf Konsolen) wird weiterhin der Vertikaltendenz des Raumes entgegengewirkt. Das reiche hochgotische Strebesystem ist stark vereinfacht worden, nur noch die konstruktiv bedingten Strebepfeiler sind beibehalten.

Die Halle (Meschede, Neuburg) zeigt, wie die Architekten nach dem Dreißigjährigen Krieg zwar den Gedanken des Hallenraumes wieder aufnehmen aber ihn doch nicht zu einer konsequenten Durchführung bringen. Im Langhaus von Meschede wird durch überaus schmale Seitenschiffe der Hallenindruck schon abgeschwächt, im Chor ist er durch die Isolierung der Mittelapsis vollends zerstört worden.

Der Saal (Frankfurt, Wünnenberg, Corvey, Neuhaus, Münstereifel) findet am häufigsten Verwendung. Einmal ist er zwar westfälisch breit in seinen Proportionen, doch lebt in ihm vollste Gotik bis in das Fischblasenmaßwerk seiner spitzbogigen Fenster (Corvey, Neuhaus). Das andere Mal lassen die übermäßige Breitenausdehnung und die Flachbogen der

Gewölbe keinen gotischen Raumeindruck mehr aufkommen. Von der lichtdurchfluteten Heiterkeit des Barock haben diese Innenräume jedoch auch noch nichts (Frankfurt, Wünnenberg).

Raumwirkung.

Der gotische Kirchenraum betont zwei selbständige Bewegungsrichtungen. Nämlich eine Bewegung, die vom Westportal zum Altar führt und in den Chorkapellen ausstrahlt (Tiefenbewegung), und eine aufstrebende Bewegung, die sich im Spitzbogen ausdrückt (Höhenbewegung). In der Spätgotik wird der Kirchenraum nach allen drei Dimensionen erfaßt, in ungebundenem, freiem Durchschreiten sollen diese nach allen Seiten hin flutenden Raumgebilde aufgenommen werden.

Die Kirchenräume der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts lieben die Tiefenbewegung. Durch besondere Gewölbebildungen — Kreuzgewölbe, die in gleichmäßigem Zuge ohne Unterbrechung vom Langhaus in den Chor hineinwachsen — und den Einbau von Emporen in die Seitenschiffe ist sie erreicht worden (Paderborn, Osnabrück, Neuburg). — Allen diesen Räumen fehlt der majestätische Vertikalismus der Hochgotik, die Menschen werden in ihnen nicht mehr emporgerissen und vorwärtsgetrieben. An die Stelle von Bewegtheit und Höhe sind ausgewogene Ruhe und Breite getreten. Wir haben eine Mischung von durchsichtiger, im einfallenden Lichte gleichmäßig erhellter Weite und linearer Strenge. Der Geist der Neuzeit hat gestaltend in die gotische Tradition eingegriffen. Er schuf in Anlehnung an das große Vorbild in Köln den Ornamentschmuck der Jesuitenkirche zu Paderborn und hat durch ihn eine glückliche Vermittlung zwischen der Gotik des Raumes und dem Barock seiner Ausstattung gegeben.

Die wichtigsten Ergebnisse unserer Untersuchungen zusammenfassend stellen wir fest:

In der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts, zu einer Zeit, als in Italien und Frankreich der Barock sich zur höchsten Blüte entwickelte, hat sich die Deutsche Kirchenbaukunst noch an die Gotik gehalten. Ihr Baugedanke ist noch derjenige der Gotik, während ihre Bauglieder — in ihnen kündigt sich stets am frühesten ein Stilwandel an — sich aber schon nicht mehr einheitlich der Gotik verbunden zeigen, wie dies bei Untersuchung der Stützformen schon deutlich wurde. Am augenfälligsten tritt dies an den Portalen zutage, die bereits das Herannahen einer neuen Stilrichtung, des Barock, spüren lassen.

Profanbauten.

Für die Untersuchung der Profanbauten aus der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts bietet sich uns nur eine geringe Zahl von Bauwerken. Hauptaufgabe der Profanbaukunst damaliger Zeit war die Errichtung von Befestigungsbauten (Münster, Koesfeld, Würzburg). Im Laufe der Zeiten sind diese jedoch fast alle den Stadterweiterungen zum Opfer gefallen.

Wieder ist es Westfalen, das eine verhältnismäßig beträchtliche Anzahl von Bauwerken aufweist. 1655—1659 entstand nach Plänen des Peter Pictoris die Ludgerusburg bei Koesfeld[49], Residenz des Fürstbischofs Bernhard v. Galen (1688 wurde sie auf Veranlassung Ludwig XIV. wieder geschleift). Der quadratische Hof war an drei Seiten von Flügelbauten begrenzt, die durch ein Mittelrisalit mit krönendem Dreieckgiebel belebt waren. Pavillons betonten die Ecken. Das Sockelgeschoß war nieder, wurde noch gedrückt durch stark schattendes Gesims. Die beiden Hauptgeschosse, denen einfache Rechteckfenster eingefügt waren, schloß eine durchlaufende korinthische Pilasterordnung zusammen. Durch gute Abwägung der Verhältnisse erreichte Peter Pictoris eine großartige Raumwirkung und eine Harmonie des Ganzen. — Die Beziehung zu Holland ist deutlich (Amsterdam, Rathaus von Jac. v. Campen 1648).

Auf Entwürfen von Peter Pictoris beruhen außerdem zahlreiche Wohnbauten in Koesfeld und Münster. Der Künstler entwickelt dabei einen ganz eigenen Bautyp. Die Häuser stehen mit ihrer breiten Front der Straße zugekehrt, sind aber beträchtlich zurückgeschoben. Der so gewonnene Raum wird als Vorgarten ausgestaltet, der meist an einer Seite von einem vorspringenden Gebäudeflügel flankiert wird. Die Häuser zeigen klare Verhältnisse. Durch helle Sandsteinrahmung der Fenster und Türen wird die rote Backsteinfläche belebt, das Ziegeldach steigt hoch darüber auf. Hinter dem Grün ihrer Vorgärten muten diese Häuser stark holländisch an. Einer der schönsten dieser Bauten ist uns in der Galenschen Kurie am Domplatz zu Münster erhalten (1644—1666)[50], nur der Arkadenumgang und das obere Geschoß des seitlichen Anbaues ist später zugefügt.

Ein ganz eigenes Gepräge erhält Westfalen durch seine Wasserburgen. Besonders dicht gedrängt finden wir sie im Münsterland.

Aus unserer Zeit stammt Schloß Westerwinkel. — Auf schmalem Pfad durchschreitet der Besucher den ausgedehnten Schloßpark, da biegt dieser plötzlich nach rechts aus, über weite, kurz geschorene Rasenflächen hinweg wird das breit hingelagerte Schloß sichtbar. Es ist eine mächtig geschlossene zweigeschossige Anlage, gegen 1660 aus einer alten Wasserburg entstanden. Um den großen rechteckigen Innenhof erheben sich die vier Flügel des Herrenhauses, an den Ecken befestigt durch starke Türme mit aufstrebenden Helmen. Sie sind als Akzente in den horizontal bestimmten Baublock eingefalzt. Dieser Wille zur Horizontalen — im Gegensatz zum mittelalterlichen Schloßbau, der in Rundtürmen, spitzen Giebeln und Erkern den Baukubus aufreißt und in die Vertikale treibt — wird noch betont durch zwei gleichmäßig um den Bau geführte Fensterreihen und gliedernde Gesimse. Die Fassung der flach in der Mauer liegenden Fenster durch gratiges, an den Ecken ausspringendes, dünnes Stabwerk ist ein anachronistisches Element. Zwei Portale führen zum Vor- und Innenhof. In ihrer sauberen, klassischen Detailbildung erinnern sie an ähnliche Leistungen der italienischen Hochrenaissance (Serlio). Schloß Westerwinkel stellt eine überaus gelungene Synthese aus westfälischer Burgenbautradition und neuem, barockem Empfinden für Massendisposition dar.

Noch stärker spricht dieses neue barocke Proportionsgefühl sich in der Anlage des Schlosses zu Osnabrück aus (Hauptflügel beg. vor 1668, Vollendung des Ganzen um 1690). Als Vorbild hat der Bauherr, Fürstbischof Ernst von Braunschweig (1641—1698), das Palais du Luxembourg in Paris angegeben. Die Ähnlichkeit beschränkt sich jedoch nur auf das Allgemeine der Grundrißdisposition. Ein rechteckiger Ehrenhof ist an drei Seiten mit zweigeschossigen Gebäuden umgeben. Die vierte Seite schließt das viergeschossige Corps de Logis, das durch Überbrückung der Durchfahrten mit den Seitenflügeln verbunden ist. Der Entwurf stammt von einem Italiener Bargallonna. Zahlreiche italienische Maurermeister waren bei der Ausführung beschäftigt. Italienisch ist das Motiv der abschließenden oberen Balustrade an den Seitenflügeln. Wird dieses aber, wie hier, nur als Blendarchitektur vor die Mauerfläche gelegt und wird zudem nicht auf das aufsteigende Dach verzichtet, so hat sich der italienische Architekt damit deutschem Baudenken untergeordnet. Deutsche Renaissance ist in Einzelheiten zu spüren, z. B. in der Füllung der Fensterbekrönungen an den beiden unteren Geschossen von Haupt- und Seitenflügeln. Wie lebendig übrigens gerade die Renaissance noch in Norddeutschland war, zeigt Hannover, wo neben der schon besprochenen Duvekapelle (S. 10 ff.) das Leibnizhaus (1652 von H. Alfers erbaut) aufs stärkste der Renaissance verbunden ist.

In Würzburg wurde 1659—1660 an Stelle abgetragener Fachwerkbauten der „Rote Bau" am Rathaus errichtet. Den Fassadenriß fertigte der Steinmetz Sebastian Villinger[51]. Trotz horizontal betonter Unterteilung setzt sich in den hohen Rustikapilastern des Obergeschosses und Giebels, den schlanken Fensterformen und spitzen Obelisken auf dem Giebelrand ein vertikales Grundgefühl durch. Beziehungen zum Rathaus des Elias Holl in Augsburg sind in den Proportionen der Fenster und ihrer Überdachung durch kleine Dreieckgiebel vorhanden, während die Gliederung der Fassade durch rustizierte Pilaster ein Vorbild in der Fassade des Pellerhauses zu Nürnberg fand (1605 begonnen). Die Bildung des oberen Fassadenabschlusses ist vom Aschaffenburger Schloß übernommen, jedoch wurde der dort reiche Ornamentschmuck vereinfacht.

Das Neutor der Feste Marienburg (1659, vor der Berufung Petrinis nach Würzburg erbaut), wird gleichfalls dem Steinmetzen Villinger zugeschrieben. Verwandtschaft mit dem Portal der alten Hofhaltung zu Bamberg (1591) ist in den breitgedehnten Proportionen und der Aussetzung des Tores mit Figurenschmuck zu erkennen.

Bei den Profanbauten aus der Zeit nach dem Dreißigjährigen Kriege haben wir also, wie sich ergeben hat, nicht dieselbe Feststellung machen können, wie bei den gleichzeitigen Kirchenbauten. Die Einwirkung einer weiter zurückliegenden Kunstepoche zeigt sich nur als schwache gotische Erinnerungen in einigen Einzelgliedern (Fensterfassungen, Giebel). Im allgemeinen aber schließt man sich hier unmittelbar an die durch den Krieg abgebrochene Kunstphase an, nimmt sich die großen Werke, die von Georg Riedinger in Aschaffenburg (1605—1614), Elias Holl in Augsburg (1615—1620), Jakob Wolff in Nürnberg (1616—1622) geschaffen worden waren, zum Vorbild. Dabei mögen die zahlreichen und weit verbreiteten Schriften des Architekturtheoretikers und praktischen Architekten Furttenbach d. Ae. (1591—1667) zur Vermittlung beigetragen haben.

Die Formulierung des Gesetzes.

Der Ausgangspunkt für unsere Untersuchungen war die Tatsache, daß der unselige Dreißigjährige Krieg einen Bruch in der deutschen Kunstentwicklung bewirkt hat. — Zu welcher Höhe fortschreitender deutscher Frühbarock sich ohne diese verhängnisvolle Unterbrechung hätte entwickeln können, lassen die Werke des Bildhauers Hans Gudewerth (c. 1600—1671) erkennen. Er, der in der Werkstatt des genialen Ludwig Münsterman (gest. c. 1639) tätig gewesen ist, hatte das Glück, abseits der Kriegswirren in Holstein seiner Kunst leben zu können.

Die Betrachtung der auf die Unterbrechung folgenden Epoche hat ergeben, daß die neuerwachte Kunstbetätigung auf dem Gebiete der Skulptur anachronistische Elemente der verschiedensten Herkunft verwendet hat, neben niederländischen und italienischen auch bodenständige deutsche, gotische Elemente.

Bei der Baukunst ist zunächst eine Trennung zwischen Kirchenbauten und Profanbauten vorzunehmen. Die letzteren scheiden für unsere Betrachtung aus. Die Profanbaukunst hat, von geringfügigen Einzelheiten abgesehen, keine anachronistischen Elemente verwertet. Sie hat sich an die zu Beginn des Jahrhunderts geschaffenen frühbarocken Werke angeschlossen, bei diesem kurzen Zeitabstand kann von Anachronismus nicht gesprochen werden.

Die Kirchenbaukunst hingegen benutzt in noch stärkerem Maße als die Skulptur anachronistische Formen, aber sie gehen im Gegensatz zur Skulptur nicht auf verschiedene sondern auf eine einheitliche Quelle zurück, auf die Gotik. Die damalige Kirchenbaukunst zeigt, als Ganzes gesehen, eine so starke Beziehung zur Gotik, daß man allgemein von einer Nachgotik sprechen kann. Allerdings hat diese Nachgotik niemals eine Fortentwicklung der Bauglieder oder gar des Baugedankens versucht. Dazu fehlte ihr die innere Festigung, die starke plastische und räumliche Gestaltungskraft, Grundlagen, auf denen allein sich eine architektonische Neuschöpfung wird vollziehen können.

Anachronistische Elemente kommen also, wie wir festgestellt haben, bei der Skulptur und bei der Kirchenbaukunst vor, bei ersterer sind diese Elemente verschiedenen Ur-

sprungs, bei letzterer einheitlich gotisch. Wie erklärt sich dieser Unterschied?

In der Skulptur haben wir vereinzelt, besonders in Norddeutschland, ein gefühlsmäßiges Aufgreifen älterer gotischer Stilelemente bemerkt. Im allgemeinen ist aber kein innerer Grund für die Wahl der Stilform zu erkennen, es entscheiden vielmehr Zufälligkeiten. Der Regel nach dienten bereits vorhandene ältere Kunstwerke als Vorbilder, und diese waren dann teils von einheimischen Künstlern, oft aber auch von Niederländern oder Italienern gearbeitet. Vielfach werden auch Stiche und Holzschnitte die Kenntnis fremder, ausländischer Werke vermittelt haben. Die Mannigfaltigkeit der bei der Skulptur zur Anwendung kommenden Stilformen findet nach alledem ihre natürliche Erklärung.

Ganz anders lagen die Verhältnisse auf dem Gebiete der Kirchenbaukunst. Hier brachten zwei verschiedene und doch in einem inneren Zusammenhang stehende Faktoren die einheitliche Verwendung des gotischen Gedankens zustande.

Der eine Faktor ist der außerordentliche Einfluß des mächtigen Jesuitenordens auf die Kirchenbaukunst damaliger Zeit. Er hat, wie wir gesehen haben, seinen eigenen prachtvollen Bauten den gotischen Stil zugrunde gelegt und hat es auch verstanden, auf die bischöflichen Bauherrn in dieser Richtung einzuwirken. Die Jesuiten haben bei ihren Kirchenbauten in wohlüberlegter kluger Taktik stets die Einstellung des betreffenden Landes berücksichtigt und mit einem bewundernswerten Verständnis die dem Volksempfinden entsprechenden Kunstformen auszuwählen verstanden. Im deutschen Nordwesten wurden aber, und damit kommen wir zu dem zweiten Faktor, die mittelalterlichen Formen der Gotik immer noch als etwas zu der alten religiösen Vorstellung Gehöriges, als der eigentliche Kirchenbaustil empfunden. Aus dieser Einstellung heraus haben die dem Volke verbundenen Architektenhandwerker ihre zahlreichen gotischen Landkirchen geschaffen. Gefühlsmäßiges Empfinden und zweckbestimmtes Überlegen haben hier also vereint zum Wiederdurchbruch der Gotik geführt.

Die Gotik hatte mehr als drei Jahrhunderte hindurch die führende Stellung in der Kunst innegehabt. Vor dem heranreifenden Humanismus, der den tiefgreifenden Umschwung vom Jenseitigen zum Diesseitigen, den Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit brachte, mußte die Gotik zurückweichen. Aus ihrer früheren Stellung wurde sie verdrängt, aber verschwunden war sie deshalb doch nicht. Unter der Oberfläche lebte sie weiter und brach immer dann wieder hervor, wenn eine Unsicherheit in dem Kunstwirken zu spüren war, wenn die

jeweils herrschende Richtung erschlaffte und Neues sich vorbereitete.

Bei der Entwicklung des Frühbarock hat das gotische Formgefühl mitgewirkt. A. E. Brinckmann weist in seiner „Barockskulptur" als erster auf das Nachwirken „der heimlichen Gotik" als eine der Wurzeln des deutschen Frühbarock hin. — Als nach dem Chaos des Dreißigjährigen Krieges es wieder galt, an ein Kunstschaffen heranzutreten, griff man aus den Vorbildern vergangener Epochen noch einmal gerade die Gotik heraus (Jesuitenbauten). Sie bildete im Zusammenhang mit anderen Stilelementen die Grundlage, auf der sich der deutsche Hochbarock entwickelt hat. — Das erneute Hineinwachsen gotischer Gesinnung in den Zeitstil in einem Augenblicke, als dieser zu erlahmen begann, brachte dann in der Mitte des XVIII. Jahrhunderts jene glanzvollen Leistungen, wie sie insbesondere das fränkische Rokoko darstellt.

Die Gotik ist „eine nationale Konstante" (Brinckmann), die ungemein befruchtend auf die deutsche Kunstentwicklung eingewirkt hat. Sie ist im deutschen Empfinden fest verwurzelt und drängt gerade in künstlerisch kritischen Perioden immer wieder zur Geltung. Dem entspricht auch das Endergebnis unserer Untersuchungen. Wo wir in der Zeit nach dem verheerenden Dreißigjährigen Kriege bei der deutschen Baukunst auf Anachronismen treffen d. h. auf Stilelemente weiter zurückliegender Kunstepochen, da sind diese stets gotische Elemente. Der Grund für diese Erscheinung ist aus dem Gesagten zu erkennen; er liegt in der nationalen Eigenart der deutschen Gotik, in der gefühlsmäßigen Verbundenheit des deutschen Menschen mit ihrem inneren, aus religiösem Grunde entspringenden Wesen.

Anmerkungen.

1 Auf der Inschrift im Sockel des Rahmens ist das Jahr 1663 als Todesjahr des Bischof angegeben.

2 Das Thema wird behandelt in frühchristlichen Mosaiken (Sant' Apollinare in Ravenna), in den Miniaturen der Reichenauer Schule, im Codex Egberti (um 1000). Im Mittelalter finden wir es kaum dargestellt, erst Michael Pacher brachte in seinem Altar von St. Wolfgang (1478—1481) wieder eine „Speisung der Fünftausend".

3 Im 16. Jahrhundert bis in den Anfang des 17. Jahrhunderts hinein werden niederländische Alabasterreliefs für Epitaphien und Kanzeln nach Deutschland eingeführt (Aschaffenburg, Stiftskirche). Wir finden sie den Handelswegen entsprechend im ganzen Lande verstreut.

4 Vergl. J. Sievers, Pieter Aertsen, Tafel 9. Die Kreuztragung im K. F. M. Berlin (1552).

5 Vergl. R. Hedicke, Cornelis Floris, Tafel XXXV 1 2, 4 Lettner von Tournai (1579), die Kreuztragung und Grablegung.

6 Vergl. S. Meller, Peter Vischer und seine Werkstatt, Abb. 44 und 49.

7 Die einleuchtende Zuschreibung an Hans Junkher stammt von L. Bruhns. (Würzburger Bildhauer, S. 241).

8 E. Peipers — Diener hat als erste auf diese Tatsache hingewiesen. (Mainzer Barockskulptur, S. 3).

9 Prof. Neeb, Mainz, machte mich darauf aufmerksam.

10 Der Vlame Jan Robin aus Ypern wurde 1581 Bürger von Mainz. Man schreibt ihm das Epitaph der Familie von Gabelenz im Mainzer Dom zu (1592). Ferner arbeitete er in Würzburg den Hochaltar der Universitätskirche (1617 beim Einsturz des Gewölbes beschädigt) und das Zobeldenkmal in der Franziskanerkirche (nach 1589). — Sein Bruder Georg wurde 1575 vom Kurfürsten von Mainz zu seinem und seines Erzstiftes Baumeister bestellt. 1575 ging er für kurze Zeit als beratender Architekt beim Bau des Juliusspitales nach Würzburg. Peter Osten, ein Neffe der Brüder Robin, war gleichfalls in Mainz und Würzburg tätig.

11 Kempter, Würzburger Bildhauer, S. 9.

12 Kempter, S. 10.

13 Die Entstehungsgeschichte des Denkmals, Kempter, S. 22. Der Vertrag im Wortlaut, Kempter, S. 163 ff.

14 Von Kempter auf Grund der Domprotokolle vom 12. August 1681 mit Sicherheit dem P. Preis zugeschrieben.

15 Vergl. Bauformen Bibliothek Bd. 1, S. 44.

16 Ursprünglich stammt dieses Motiv aus Italien:
Grabmal des Francesco Felici in S. Francesco in Siena (1486), Portal der Capella della Virgine an S. Francesco in Rimini (1450).

17 K. A. W. R. 17855/Fol. 19. Vermerk über Bezahlung des Bildhauers Preiss für „4 Engelsgesichtern" an der Orgelempore von S. Burkard. 1. August Anno 1655.

18 Scharold, Würzburg und seine Umgebung, S. 36.

19 Kempter, S. 119.

20 In der Inschrift des Epitaphes wird 1666 als Todesjahr des J. Henseler angegeben.

21 Eine Inschrift auf dem Altar nennt 1662 als Entstehungsjahr.

22 E. Kirschbaum gibt in seinem Buche: Deutsche Nachgotik, eine annähernd lückenlose Behandlung aller Kirchenbauten aus der Zeit von 1650 bis 1680. Sie beruht auf der Durchsicht sämtlicher bis zum Jahre 1930 erschienener Inventare.

23 Abriß der Baugeschichte in der Bibliothek des Gymnasiums Carolinum zu Osnabrück. Sie trägt den Titel: Pro historia Colegii de fabrica novi templi 1685.

24 Ferdinand von Fürstenberg (1626—1683) erhielt seine Erziehung bei den Jesuiten in Siegen. 1644 hörte er Vorlesungen auf der Jesuitenakademie in Paderborn, später wählte er Münster zum Studienort. Fabio Chigi, Legat des Papstes und dessen Vertreter auf dem Westfälischen Friedenskongreß, lernt den klugen jungen Mann kennen und ist bald sehr eingenommen von ihm. Als Kardinal lädt er den Freund nach Rom ein. Für 9 Jahre siedelt Ferdinand von Fürstenberg 1652 dorthin über. 1655 macht ihn Chigi, der nunmehrige Papst Alexander VII. (1655—1667) zum Geheimen Kämmerer in seinen Diensten. Während seines römischen Aufenthaltes widmete sich Ferdinand hauptsächlich historischen Studien, die die Geschichte seiner engeren Heimat, des Paderborner Landes betreffen. Selbstverständlich, daß er an der Kunstentwicklung des damaligen, barocken Rom lebhaften Anteil genommen hat. Er soll ein begeisterter Verehrer Berninis gewesen sein. Als Fürstbischof von Paderborn kehrt Ferdinand von Fürstenberg 1661 für immer in die Heimat zurück. 1678 wurde er auch Coadjutor des Bistums Münster. (Allg. Deutsche Bibliographie, Leipzig 1877, Bd. VI, S. 705 ff.).

25 Inschrift über dem Südportal: D. O. M. S. FERDINANDVS DEI GRATIA EPISCOPUS PADERBORNENSIS COADIVTOR MONASTERIENSIS S.R.J. PRINCEPS COMES PYRMONTANVS ET LIBER BARO DE FUERSTENBERG BENEFICIORVM FORTITVITO INCENDIO VNA CVM TOTO OPPIDO CONSVMPTA A FVNDAMENTIS EXSTRVXIT. ANNO MDCLVIII.

26 Im Jahre 1864 ist die Kirche um zwei Joche nach Westen verlängert worden.

27 Vergl. Wackernagel, Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den germanischen Ländern. Abb. 62.

28 Hans Hüer weist in seinem Aufsatz: Fürstbischof Christoph Bernhard v. Galen und sein Baumeister Peter Pictoris, auf die Möglichkeit hin, daß dieser Architekt, beim Bau der Franziskanerkirche tätig gewesen ist. 1672 hat Pictoris nachweislich vorübergehend im Dienste von Ferdinand v. Fürstenberg gestanden.

29 Die beiden Risse, ein Längsschnitt und ein Querschnitt befinden sich noch heute im Besitze der Jesuitenpfarre zu Paderborn und wurden mir zu eingehendem Studium zur Verfügung gestellt. Der Längsschnitt zeigt Verwandtschaft mit Stift Haug in Würzburg (1670 begonnen). Der Querschnitt gehört nicht zu dem gleichen Bauprojekt, er stellt eine Hallenkirche dar.

30 Bruder Anton Hülse wurde 1637 zu Kranichfeld in Thüringen von lutherischen Etern geboren. Er war von Beruf Zimmerer. Beim Bau der Jesuitenkirche in Münstereifel beschäftigt, konvertierte er. Er trat 1655 in die Gesellschaft Jesu ein. Man schickte ihn nach Koesfeld, dann wieder nach Münstereifel und später nach Köln. Wir finden ihn im Verlaufe der nächsten Jahrzehnte überall dort, wo bedeutende Jesuitenbauten errichtet werden. Osnabrück (1679), Koesfeld (1680), Paderborn (1663—68), Hildesheim (1693), Koblenz (1694), Münster (1700). Er starb 1712 in Siegen.

31 Als Quellenmaterial für die Darstellung der Baugeschichte wurden das Diarium des Rektors des Kollegs und die Baurechnungen in der Bibliothek des Gymnasiums durchgesehen.

32 Braun weist die öfters ausgesprochene Vermutung, daß es sich um einen Plan Petrinis handele, zurück. Das ist gewiß richtig Auch von Bruder Hülse können die Pläne nicht stammen. Hüer möchte auch hier die Hand des Peter Pictoris annehmen. Archivalisch ist dies jedoch nicht zu belegen.

33 Der Terassenvorbau wurde 1709—1714 geschaffen.

34 Die Jesuitenkirche zu Köln geht ihrerseits wieder auf Molsheim zurück, ebenfalls von C. Wamser erbaut. (1614—1617).

35 In den Baurechnungen wird der Name des Bruder Hülse an keiner Stelle genannt.

36 Charakteristisch für die Persönlichkeit des Bischofs ist der Beginn seiner kirchlichen Laufbahn. Christoph Bernhard von Galen (1606—1678) wurde schon als Knabe zum Kanonikus von Münster designiert. Er studierte in Köln, Mainz, Löwen und Bordeaux. Später trat er ins Domherrnkolleg von Münster ein. 1650 wählte ihn das Kapitel zum Bischof. Den erbitterten Gegner, Domdechanten Mallinckrodt, entsetzte er seines Amtes, schließlich verhängte er sogar die Exkomunikation über ihn und versuchte ihn durch seine Anhänger in Haft nehmen zu lassen. Der Verfolgte findet Schutz bei den Bürgern der Stadt. Es entwickeln sich nun erbitterte Kämpfe zwischen der reichsfreien Stadt Münster und dem in Koesfeld residierenden Fürstbischof. 1661 mußte sich die Stadt Münster ergeben und Galen ihre Tore öffnen. (Allg. Deutsche Biographie, Bd. 111 S. 422 ff.).

37 Peter Pictoris trat 1655 in den Dienst des Fürstbischof B. v. Galen. Bis zu diesem Zeitpunkt sind seine Lebensschicksale höchst ungewiß. Sicher ist nur, daß er von der Insel Moen in Dänemark stammt, als Ingenieur in das dänische Heer eintrat und Berufssoldat wurde. Er kam dann, verschiedensten Herren dienend, nach Holland (Amsterdam) und Italien. Er starb um 1685. (Hüer, Chr. B. v. Galen und sein Baumeister Peter Pictoris, S. 22 ff.).

38 1854 wurde die Kapelle zu ihrer heutigen Gestalt umgebaut. An Stelle ovaler Fenster setzte man Rundfenster ein. Die Kuppel wurde durch ein geschweiftes Dach mit Laternenaufbau ersetzt. Damals ist auch der kleine, quadratische Chorraum angefügt worden. (Eine Zeichnung vom alten Zustande der Kapelle bei Hüer, Tafel VIII).

39 Hüer, S. 47.

40 Ein von Christoph Bernhard genehmigter aber später doch nicht ausgeführter Plan bei Effmann, Die Kirche des Klosters Corvey, S. 15.

41 Die Baugeschichte ist dargestellt nach Braun, Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten, und den Jesuitenakten im Staatsarchiv zu Münster (Rep. 126).

42 Ausgrabungen die P. A. Tholen zu Beginn des Jahres 1937 in der Kirche S. Heribert gemacht hatte, bestätigen diese Annahme.

43 Sie wurde nach dem vierten Joch im Westen geschlossen und durch Einziehung eines Zwischenbodens in zwei Geschosse zerlegt.

44 Im Inventar von Wolff und Jung fand ich den Hinweis auf ein Holzmodell der Katharinenkirche im Besitz des Stadtgeschichtlichen Museums zu Frankfurt. Es war jedoch nicht mehr aufzufinden, lediglich die Trümmer eines Dachstuhlmodelles sind noch vorhanden.

45 In den 44 Jahren seiner Regierung soll Julius Echter von Mespelbrunn an die dreihundert Kirchen renoviert oder ganz erbaut haben.

46 Inschrift über dem Westportal: ANNO: 1655 den 17. JUNI IST die alte S: ANDREAS: Kirchen Abgebrochen und den 19. JULI an der Newen der Eckstein Ober dem Grundt zur Rechten Seiten des Chores von Ihro Hochwürd' und Gnad' Herrn Johanne Melchiore Bischoffen zu Domitopel und Weihbischoffen zu Wirtzburg wie auch Dechanten und Senioren des Stiftes New Münster Soleniter benediciert worden.

47 Ähnlicher Deckenschmuck in der Erdgeschoßhalle des Roten Baues zu Würzburg (1659—1660). Hier sind die Namen der Stukkatoren Caspar und Mathias Gögiz bekannt (Inv. Würzburg, S. 568).

48 Die Füllung zwischen den Rippen und die Stichkappen im Langhaus sind in Bretterverschalung erneuert worden.

49 Vgl. Kerckerinck und Klapheck, Alt Westfalen, Tafel 110.

50 Ein Bauplan zur Galenschen Kurie von der Hand des Peter Pictoris befindet sich im Landesmuseum zu Münster.

51 Ratsprotokolle vom Jahre 1659.

Literaturverzeichnis.

Braun, J.: Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten, Freiburg 1908.

Brinckmann, A. E.: Die Barockskulptur, Handbuch f. Kunstwissenschaft, Berlin-Neubabelsberg 1931.

Süddeutsche Bronzebildhauer des Frühbarock, München 1923.

Plastik und Raum, München 1924.

Zeitkomplexe und dynamische Komplexe in der neueren Kunstgeschichte, Repertorium f. Kunstwissenschaft 1925.

Deutsche Kunst — Italien und Frankreich, Hochschule und Ausland, Jahrgang XII, Heft 4.

Bruhns, L.: Würzburger Bildhauer der Renaissance und des werdenden Barock 1541—1650, München 1923.

Die Bischofsgrabmäler im Würzburger Dom, Süddeutsche Kunstbücher, Band 15, Wien o. J.

Clasen, K.: Die gotische Baukunst, Handbuch f. Kunstwissenschaft, Berlin-Neubabelsberg 1930.

Dehio, G.: Geschichte der deutschen Kunst, Berlin 1926. Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Bd. I 1927, Bd. III 1925, Bd. IVa 1933.

Dehio-Gall: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Bd. I 1935.

Dehio-Bezold: Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, Stuttgart 1892.

Deri, M.: Das Rollwerk in der deutschen Ornamentik des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Berlin 1906.

Effmann, W.: Die Kirche der Abtei Corvey, Paderborn 1929.

Feulner, A.: Die deutsche Plastik des XVII. Jahrhunderts, München 1926.

Glasmeier, H.: Westfälische Wasserburgen, Westf. Kunsthefte III, Dortmund 1933.

Gerstenberg, K.: Deutsche Sondergotik, München 1913.

Gradmann, G.: Die Monumentalwerke der Bildhauerfamilie Kern, Straßburg 1917.

Habicht, K.: Die deutschen Architekturtheoretiker des XVII. und XVIII. Jahrhunderts, Sonderdruck aus der Zeitschrift für Architektur und Ingenieurwesen, 1916.

Haenel, E.: Spätgotik und Renaissance, Stuttgart 1899.

Haupt, A.: Die Baukunst der Renaissance in Frankreich und Deutschland, Handbuch f. Kunstwissenschaft, Berlin-Neubabelsberg 1916.

Hauttmann, M.: Die Geschichte der kirchlichen Baukunst in Bayern, Schwaben und Franken 1550—1780, München 1921.

Hedicke, R.: Cornelis Floris, Berlin 1913.

Hoeber, F.: Der kunstgeschichtliche Charakter der deutschen Renaissancearchitektur, Repertorium f. Kunstwissenschaft 1913.

Hoffmann, J.: Gotische Nachblütler, Zeitschrift f. christl. Kunst XII.

Hüer, H.: Fürstbischof Christoph Bernhardt v. Galen und sein Baumeister Peter Pictoris, Westfalen 3. Sonderheft, Münster 1923.

Kautzsch, R.: Der Mainzer Dom und seine Kunstdenkmäler, Frankfurt 1925.

Kempter, R.: Würzburger Bildhauer von 1650 bis 1700, Frankfurter Maschinendissertation o. J.

Kerkerinck z. Borg und Klapheck: Alt Westfalen, Stuttgart 1912.

Kirschbaum, E.: Die deutsche Nachgotik, Augsburg 1930.

Koch, F.: Die Gröninger, Münster 1905.

Lübke: W.: Geschichte der Kunst, Essen 1861.
Die mittelalterliche Kunst in Westfalen, Leipzig 1853.

Meller, S.: Peter Vischer der Ältere und seine Werkstatt, Leipzig 1925.

Niedermayer, A.: Kunstgeschichte der Stadt Würzburg, Freiburg 1860.

Peipers-Diener, E.: Mittelrheinische Barockplastik, Sonderdruck aus der Mainzer Zeitschrift XXIV/XXV (1929/30).

Scharold, K.: Würzburg und seine Umgebung, Würzburg 1836.

Schmitz, H.: Die Gotik im deutschen Kunst- und Geistesleben, Berlin 1921.

Schrohe, H.: Zur Mainzer Kunstgeschichte in der 2. Hälfte des XVII. Jahrhunderts, Mainzer Zeitschrift 1917.

Sievers, J.: Pieter Aertsen, Leipzig 1908.

Stange, A.: Die deutsche Baukunst der Renaissance, München 1926.

Stark, J.: Kurze Geschichte der zweiten evangelischen Hauptkirche zu Frankfurt am Main, Frankfurt 1778.

Veit, W.: Die St. Katharinenkirche zu Frankfurt am Main, Frankfurt 1931.

Wackernagel, M.: Die Baukunst des XVII. und XVIII. Jahrhunderts in den germanischen Ländern, Handbuch f. Kunstwissenschaft, Berlin-Neubabelsberg 1915.

Zahn, K.: Der Dom zu Regensburg, Augsburg 1929.

Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen, bearbeitet von Ludorff, Münster 1893 ff.

Die Kunstdenkmäler von Bayern, München 1895 ff.

Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, herausgegeben von Clemen, Düsseldorf 1891 ff.

Verzeichnis der Abbildungen.

Seite:

1. Osnabrück, Grundriß der Pauluskirche*. . . . 12
2. Westfälische Dorfkirchen, Grundriß*. 13
   a) Neuhaus.
   b) Wünnenberg.
   c) Altenbeken.
3. Zwei Jesuitenkirchen, Grundriß. 15
   a) Köln, Maria Himmelfahrt.
   b) Paderborn, Jesuitenkirche*.
4. Münster, Grundriß des Domchor mit Galenschen Kap. 17
5. Corvey, Grundriß der Abteikirche*. 18
6. Koesfeld, Grundriß der Ignatiuskirche. . . . 19
7. Wehrden, Grundriß der Dorfkirche*. 20
8. Meschede, Grundriß der Pfarrkirche. . . . 21
9. Köln-Deutz, Grundriß der Abteikirche S. Heribert. . 22
10. Münstereifel, Grundriß der Donatuskirche*. . . 23
11. Frankfurt, Grundriß der Katharinenkirche. . . 25
12. Erlabrunn, Grundriß der Dorfkirche*. . . . 27
13. Neuburg, Grundriß zweier Kirchen. 28
    a) Hofkirche.
    b) Peterskirche*.
14. Basenprofile*. 32
    a) Paderborn, Jesuitenkirche.
    b) Koesfeld, Ignatiuskirche.
    c) Osnabrück, Pauluskirche.
    d) Meschede, Pfarrkirche.
15. Rippenprofile*. 34
    a) Neuhaus, Dorfkirche.
    b) Paderborn, Jesuitenkirche.
    c) Koesfeld, Ignatiuskirche.
    d) Münstereifel, Donatuskirche; Chor.
    e) Münstereifel, Donatuskirche; Langhaus.
    f) Corvey, Abteikirche.
    g) Frankfurt, Katharinenkirche.
    h) Köln-Deutz, Abtei S. Heribert.
    i) Boppard, Franziskanerkirche.
    k) Erlabrunn, Dorfkirche.

* Eigene Aufnahmen.

Seite:

16. Fensterformen*. 35

a) Paderborn, Jesuitenkirche.
b) Altenbeken, Dorfkirche.
c) Koesfeld, Ignatiuskirche.
d) Frankfurt, Katharinenkirche.
e) Neuhaus, Dorfkirche.
f) Münster, Galensche Kapellen.
g) Erlabrunn, Dorfkirche; Schiff.
h) Erlabrunn, Dorfkirche; Turm.

* Eigene Aufnahmen.

Geboren wurde ich, Elisabeth Reiff, am 16. April 1911 zu Mainz als Tochter des damaligen Kriegsgerichtsrates Clemens Reiff und seiner Frau Luise geb. Israel. Ich bin arischer Abstammung.

Während des Kriegsdienstes meines Vaters und seiner Ausweisung aus dem besetzten Gebiet lebte ich mit meiner Mutter in Oppenheim. Dort besuchte ich zunächst ab Ostern 1918 die Städtische Höhere Mädchenschule, dann Ostern 1921 die Hessische Realschule. Im folgenden Jahre 1922 siedelten meine Eltern nach Köln über, wo ich in die städtische Kaiserin Augusta Schule aufgenommen wurde. Ostern 1931 bestand ich auf der realgymnasialen Studienanstalt derselben Schule die Reifeprüfung.

Ich ließ mich zunächst an der Universität Köln immatrikulieren (S. S. 1931), im folgenden Semester ging ich nach Berlin. Nach einem längeren Aufenthalt in Florenz und Oberitalien studierte ich ein Wintersemester in München (1932/33) um dann zur Fortsetzung meines Studiums nach Berlin zurückzukehren. Im Wintersemester 1935/36 war ich an der Universität Frankfurt/Main immatrikuliert. In der Hauptsache belegte ich Kunstgeschichte, Archäologie und Germanistik.

Ich hörte Vorlesungen bei den Professoren: Brinckmann, Buschor, Förster, Hübner, Kauffmann, Kriegbaum, Langlotz, v. d. Leyen, Matz, Petersen, Pinder, Rodenwaldt, Rumpf, Schultz, Stange, Witte.

Ganz besonderen Dank schulde ich meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Professor A. E. Brinckmann, der mir neben dem Besuch seiner Vorlesungen und Übungen die Teilnahme an zahlreichen Exkursionen gestattete. Er gab mir auch die Anregung zu dieser Arbeit und unterstützte mich in freundlichster Weise bei der Durchführung derselben.